

التحليل السيميائي للفن الروائي

دراسة تطبيقية لرواية الزينى بكات



دكتور

نفلة حسن أحمد

كلية التربية - جامعة كركوك



التحليل السيميائي للفن الروائي

دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات

دكتور

نفلة حسن أحمد العزّي

كلية التربية - جامعة كركوك

2012



دار الكتب والوثائق القومية

عنوان المصنف : التحليل السيميائي للفن الروائي.

اسم المؤلف : نفلة حسن أحمد.

اسم الناشر : المكتب الجامعي الحديث .

رقم الايداع : 2011/13376.

الترقيم الدولي : 978-977-438-234-2.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله الذي بحوله وقوته نستعين ، والصلاة والسلام على سيد البشر وخاتم النبيين (محمد) ، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم أجمعين .
أما بعد ..

فقد كان لتشعب مناهج النقد الحديث والمعاصر في رصد النتاجات الأدبية والبحث عن أوجه تحليل أبنيتها ومضامينها الثيمية دور مغنٍ ساحتها بالتنوع والاتساع في طرائق الدراسة وسبل تطبيقاتها المنهجية على نصوص فنية مختلفة بحسب ما يوافق طبيعة الأنموذج المدروس ومدى احتمال تطبيق المنهج عليه .
وكان من ضمن الاتجاهات النقدية في حقل التحليل السردى ما اعتمد على منحى الوقوف على شكل النص وهيكليته الخارجى ، وبعضها الآخر قد اتجه إلى معاينة بواطنه وخفاياه ، في حين التفت بعضها الثالث إلى أهمية العلاقة الجامعة بين ذلك الهيكل وبين مستوياته الداخلية العميقة .

وهنا يستوقفنا القول: إن تنوع جمالية العمل الأدبي لا يفتأ عن إشراك النظرة المتمثلة إلى عناصره وأركانه الرئيسية بين كل من طرفي العوالم الدالة فيه ، والمدلولات المنبثقة في ضوء ما تمليه الأولى عليها ؛ ولا سيما أن الفنان عندما يقوم بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم ينشد الدقة والتفرد ، ويصبح الفن بالنسبة له وسيلة لنقل رسالته المحملة بالأفكار إلى المتلقي ، وأداة لجذب القراء الذين يمتصونهم حب التطلع نحو الجديد والمميز في الأعمال الأدبية المنتجة .

والسيميائية بوصفها منهجاً يطرح ضرورة اكتشاف المعاني وتقصيصها في أشكال الانتظامات التعبيرية الظاهرة ، فإن إجراءات تحليلها ومقترحاتها لم تنظر إلى النص الأدبي على أنه متونة خاضعة لمصانيف مقاربة معرفية واحدة فحسب ؛

بل على أنه يمكن أن يكون تجلياً لكل ما ينتمي إلى معارف التجربة الإنسانية العامة.

فالنص هو نسيج من العلامات المتبلورة في ضوء طبيعة علاقة الإنسان مع عالمه الخارجي ، والمنهج السيميائي يهتم بدراسة هذه العلامات على تنوعها ، بوصفها تجسداً لأنشطة سلوكية وموضوعات تواصلية شتى تمنح النص قوة التكثيف الدلالي المتولد عن اكتناز سياقاته بمعانٍ محتملة.

وواقع الحال أن الدارس يقع في حيرة من أمره وهو يقرأ أمامه كماً متشعباً من التصورات والمقترحات التي انبرى راود السيميائية ومنتهجوها بناءها على أسس علمية دقيقة وحجج رصينة ، في أي منها يلزم التقيد بإتباعه وعدم الانحياز عن فكره ؟ إذ لم يكن النهج منحصرأ أو قائماً - فحسب - على انشطار الرأي في أن العلامة هي عبارة عن مبنى ثنائي يربط الدال بالمدلول ، أو ثلاثي يزيد عليهما وجهاً آخر هو الموضوع المشار إليه ، إنما برزت توجهات ومطلقات عديدة أسهمت في توسيع أفق الدائرة السيميائية بربطها مع نظرية الاتصال بين الباث والمستقبل من جهة ، ومع الصفة التداولية التي تدرس مرجعية العلامة في نسقها الاجتماعي وتعالج طبيعة علاقتها بمستخدميها من جهة أخرى ، فضلاً عما يراعي القصدية في إنتاج العلامات والاهتمام بأنواعها على الصعيدين اللساني وغير اللساني.

لذلك آثرنا الوقوف عند أبرز تلك الآراء والتوجهات السيميائية في محاولة جادة لتطبيق أطروحاتها المتعددة في فصول دراستنا لرواية (الزني بركات) للفيطاني.

وبشكل موجز تجسد أحداث هذه الرواية جدلية (الفن - المناهضة) في نقل الكاتب صورة تراثية استحضرها من نص تاريخي قديم اسمه (بدائع الزهور في وقائع الدهور) ليعبر من خلالها عن قضيتين أساسيتين: الأولى: الصراع الأزلي

المحموم بين قوتين تشيران إلى ثيمتي (القوي - الضعيف)، بوصفهما قلة ظالمة، وكثرة مظلومة ، إذ تبين الرواية الازدواجية التي يعيشها المجتمع بين مدعي المساواة والعدالة بوازع ديني وسياسي ، وبين إقرارهم صوراً متنوعة من الظلم والاستعباد وانتهاك الحقوق. والثانية: هي دلالة الهزيمة للحزيرانية التي جعلت الحاضر مطلاً على صورته المماثلة له في متون الماضي، والتي شكلت ولادة جديدة للفن الروائي على ضوء تأثر معظم الكتاب بها ، ووعيم بأنها نتيجة لأحد أسباب قيام الدول على السياسات المستبدة في الرأي والحكم.

وبما أن التحليل السيميائي للنص الأدبي يقتضي دراسة هذا النص من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه وتستكشف مدلولاته المحتملة، مع محاولة ربط النص بالواقع ، فقد استوجب ذلك أن تنقسم الدراسة على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

وقفنا في التمهيد على إعطاء نبذة موجزة عن علم السيمياء وأسمه الموهلة في التراثين العربي والغربي ، ثم الاعتراف بظهوره علماً جديداً ، وتطور اتجاهاته ومفاهيمه. ولم نشأ الإغراق أو الإطالة في استعراض التفاصيل المتعلقة بذلك كله؛ نظراً لتطرق معظم الدراسات والبحوث الدائرة في هذا المجال إلى الحديث عنه بشكل واف.

إلى جانب تلك النبذة قدمنا عرضاً خاصاً عن طبيعة الفن الروائي واستجابته لمجمل التطورات التي شهدتها نصوصه من حيث تقنياتها وأساليبها وخصائصها على المستويين الفكري والتعبيري ، مع الإشارة إلى مواكبة تلك التطورات لتحولات الواقع وأحداث العصر الذي ما برح طابعاً بصماته المتجددة على فن الرواية أكثر من غيره من الفنون. ومنه انتقلنا إلى توضيح أهم الملامح التجريبية في الرواية المصرية تحديداً، على أساس انتماء الهوية الشخصية لكاتب الرواية قيد الدراسة، الذي ختمنا بالوقوف على محطات أساسية من حياته ؛ مما

منلتمس أثر معرفتها عند تحليلنا لمحاور عديدة من روايته.

وتناولنا في الفصل الأول (سيمائية الشخصية)، فحوى محشين : اختص المبحث الأول بطبقات الانتماء الاجتماعي للشخصية ، إذ توزعت شخصيات الرواية بين ثلاث طبقات رئيسة هي: الطبقة السياسية والطبقة الدينية والطبقة الشعبية العامة.

في حين اختص المبحث الثاني بمكملات استقراء الشخصية، فكانت أولى هذه المكملات هي ما تحمله الأسماء والألقاب من دلالات متناقضة مع أصحابها ، ثم الحوار والصراع اللذان اغنيا. فهنا لطبيعة الشخصيات الواردة في الرواية بخاصة الرئيسة منها. وجاء الفصل الثاني بعنوان (سيمائية الزمن) ، إذ درسنا فيه مبحثي التمهصلات الزمنية التي انقسمت عليها للخطوط العامة لبنية النص ، والوحدات الكبرى التي هي:

1- ولاية منصب الحسبة 2- البيص 3- الحرب 4- التصوف .

وانفرد الفصل الثالث بدراسة (سيمائية المكان) من حيث توزع علاماته في الرواية على شكل ثنائيات متضادة بين الأمكنة العامة والأمكنة الخاصة ، أما الأولى فقد تضمنت ثنائية أمكنة (العبور- التجمع) ، في حين تعرضنا في الثانية إلى دراسة دلالات المكان (البيت) بحسب طبيعة صوره الدالة في الرواية.

وفي الفصل الرابع (سيمائية الثقافة) تناولنا معالم البنية الخاصة بتراث المجتمع المصري القديم والتداوليات الخاصة بهذا المجتمع ، فدرسنا في المبحث الأول البعد التاريخي لوثنائق المدونات الرسمية في نظام دولة المماليك في القرن السادس عشر الميلادي، وكذلك الأزياء والعادات والتقاليد والمعتقدات الدينية والاجتماعية ، ثم تطرقنا في المبحث الثاني إلى تبيان ثقافة التناص، إذ وقفنا ملياً عند سياقاته المكتفة فيها بتصنيفها على عدة أنواع بيتنا من خلالها اشتغال معطيات النص الموضوعية خارج حدود نطاقه، كما التفتنا إلى اللهجة العامية الدارجة في

ثقافة المجتمع المصري.

ثم خُتِمت الدراسة بأهم النتائج التي أفضى إليها تحليلنا السيميائي للرواية.
وليس لي بعد ذا إلا أن أحمد الله حمداً كثيراً مباركاً على تمام نعمته وعظيم
إحسانه بأن وفقني لاتجاز هذا العمل.

لم يبق إلا أن أذكر أن أي دراسة هي رحلة ذات محطات متنوعة، وقد رافقتني
الكثير ممن أحتفظ لهم بالموقف النبيل والكلمة الطيبة، فأقدم اعتزلي وشكري لهم
من الأعماق، وفي مقدمتهم (الفراد عللتي للكرامة) ، ثم أخص بالذكر أسنانتي
الدكتورة (بشرى حمدي البمناتي) التي أزرت صبري على الشدائد كثيراً ،
فجزاها الله تعالى عني خير الجزاء ووفقها في الدارين.

ولكل من كان معي في رحلتي من الزميلات والزملاء الذين لا تتسع
الصفحات لأسمائهم ولكن القلب يتسع لهم، أزجي اعتزلي وامتنالي الخالصين.

* والله الحمد أولاً وآخراً *

نظرة حسن

تمهيد :

أولاً: المنهج السيميائي : أسس النشأة وتعدد الاتجاهات :

إن الحديث عن ظهور هذا المنهج وتعدد اتجاهاته في النقد الأدبي الحديث يستدعي الانتقائات إلى جذوره في تاريخ الثقافة الإنسانية أولاً، فالتفكير العلاماتي لم يبدأ مع (بهرس أو سوسير) كما هو شائع، بل إن أصول العلامة وجذورها قديمة في التفكير الإنساني ، وإن هذه الجذور نمت مع القضايا الفلسفية والعلمية التي طرحها العقل البشري منذ أزمنة بعيدة.

إذ لا يمكن إغفال ما للرواقيين من دور مهم في الفلسفة اليونانية التي استنقذ منها العرب ، بوصفهم أول من أكدوا أن للعلامة وجهين هما الدال والمدلول ، وعلى أن الدال يدرك بالحواس والمدلول يفهم بالذهن أو يترجم فيه. ⁽¹⁾ كما إن ما قدمه الثلاثي الإغريقي (سقراط وأفلاطون وأرسطو) من معطيات فلسفية تدور حول المجال المعرفي الذي يحكم علاقة البشر بالموضوعات والظواهر الكونية، عُد من أولى الأسس المؤثرة في اتجاهات الخطاب النقدي الحديث. ⁽²⁾

أما في التراث العربي فنجد أن الأصول العامة التي وضعت لنظرية السيمياء (العلامات) كانت قد انضوت تحت عنوان (علم الدلالة) بمنحى أولي ينأى عما يتبادر إلى ذهن الكثيرين من اقتصاره على ركن (المعنى) فحسب ، إذ يميل هذا العنوان إلى أن (يُحصر بحث الدلالة عند الفلاسفة المتقدمين كالفارابي وابن سينا والغزالي على الدلالة اللفظية ، وتعرفهم لها يتبع عن كُتُب مفهوم أرسطو. فالدلالة بنظرهم تتناول: اللفظة والأثر النفسي ، أي ما يسمى بالصورة الذهنية

(1) علم العلامات (السيميوطيقا)، فريال جبري غزول ، ضمن كتاب (أنظمة العلامات) / 1: 15 .

(2) ينظر: السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر ، نعم عبد حيدر ، الموقف النقدي، ع43م2003/

والأمر الخارجي))،⁽¹⁾ مما يُستشف من ذلك علمهم أن في جوانب الإدراك اعتبارات كثيرة منها ما يتصل بالذات (الإنسان) ، ومنها ما يتصل بالمرجع الذي يتجه إليه الإدراك ، والذي من شأن العلامة المرتبطة به تفسير ذلك من خلال استتارة أحاسيس الإنسان الباطنية ومشاعره الذاتية.

إن هذه الفلسفات جميعها قد مهدت الطريق لظهور الميمياء فيما بعد، ونشوء منهجته العلمية في مدرستين كبيرتين هما: المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية اللتين أشرع زعيمهما تشييد صرحه وعده علماً معترفاً به في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لينال حظه إلى جانب غيره من العلوم، ومن الأهمية أن نستوضح كون العلامة لا تختص باللسانيات فحسب، بل هي تشمل غير اللسانيات أيضاً، من منطلق أوجز تعريف لها - أي للعلامة - أنها (صورة حسية يتم إدراكها بحاسة من الحواس الخمسة)).⁽²⁾ وثمة ما يوافق ذلك عند العرب عندما صنفوا الدلالة على ثلاثة أنواع: الدلالة العقلية والدلالة الطبيعية والدلالة الوضعية، مشيرين إلى انقسام كل من هذه الدلالات إلى فرعها اللفظي وغير اللفظي.⁽³⁾

فضلا عن ذلك فإن مجالات الاستعمال للوحة للعلامات بمختلف أصنافها جعلت منها علماً شاملاً لمختلف أنظمة التواصل الإنساني. فيغض النظر عن تشعب المصطلحات التي أطلق بها على هذا العلم، إلا أننا نلتصم في الأصول التي انحدر منها اشتقاق لفظتي (semiology) و (semiotics)، وفي تعدد

(1) علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة) ، عادل فاخوري / 7 .

(2) السيمياء وتبليغ قلص الأبي ، بشير إبرير ، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي) ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربي بجامعة عنابة / 12 .

(3) ينظر: علم الدلالة عند العرب / 13 وما بعدها ، والعلامات في التراث (دراسة استكشافية)، نصر حامد، ضمن كتاب (قظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) إشراف: ميزا قلم ونصر حامد / 1: 76، وأمثلة التوضيحية لهذه التقسيمات: لسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (دراسة سيميائية)، محمد

سالم ، رسالة ماجستير، جامعة الموصل - كلية الآداب / 12

استعمالات النقاد والباحثين السيميائيين للمصطلحات الخاصة به ما يمكن أن يكون دليلاً على تنوع ميادين اشتغاله وكثرة أبعاده التطبيقية⁽¹⁾. ويتنبهنا آراء صاحب المدرسة الفرنسية ومقولاته المشهورة التي أطلقها بخصوص هذا العلم، وما يحكمه من طبيعة اعتباطية⁽²⁾ ثم ما أبداه زعيم المدرسة الأمريكية المواكبة للأولى من أطروحات وسعت نطاق العلم بجعل العلامة فيه ثلاثية المبنى ، وكذلك بوضع ثلاثة أشكال سيميائية تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق ، هي:

1. العلامة الايقونية التي تقوم على علاقة التشابه بين الدال والموضوع.
2. العلامة المؤشرة: هي العلامة القائمة على العلاقة السببية بين الدال وما يُشار إليه، وهي علاقة منطقية.

3. العلامة الرمزية: وهي العلاقة العرفية المحضنة غير السببية ولا المنطقية⁽³⁾. يظهر لنا أهمية للمساهمة الفعالة التي قدمتها الفلسفات وأسس مصادر التراثين العربي والغربي في قيام هذا العلم على قواعد ومفاهيم مقتبسة من منابع الاثنين اللذين نهل وما زال ينهل منهما المفكرون والدارسون. ولا يفوتنا أن نذكر أيضاً أنه كان لكل من المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية مجموعة من الداعين الذين كانت لهم بصمات ثرة طبعت آراءهم برواج بالغ ، بخاصة فيما يتعلق

(1) ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، مارسيلو بارسكال ، ت: حميد لحدادي وآخرون / 4 ، والأزدواج والمماثلة في المصطلح النقدي (نموذج الشعرية والسيميائية)، المجلة العربية للثقافة، عبدالسلام المسدي ، ع 24 ، 1993 / 40 - 42 . وعلم العلامات والنص الأدبي (سلطة القارئ)، بلوهم محمد ، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي) / 39 - 42. ومصطلحات النقد العربي السيميائي، مولاي علي بو خاتم / 176 لوما بدهما. www.awu-dam.org.

(2) ينظر: علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ت: يوهيل يورمف عزيز / 34 - 36 ، 84 - 89، فرديناندي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ، بوليتان كلرت: ع: الدين إسماعيل / 157 - 159.

(3) ينظر: تصانيف العلامات ، تشارلز بيرس ، ت: فريال جبروي غزولي ، ضمن كتاب (أظمة العلامات) / 1: 137 - 142 . والسيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ، سعيد بركاد / 91 - 107 .

بسيمائية المرد ، أبرزهم بارث وكريلاس⁽¹⁾ وتودوروف وإيكو، وغيرهم ممن عملوا على اغناء المكتبة السيميائية بكتاباتهم ومؤلفاتهم القيمة.⁽²⁾ كما كان من أثر التطورات التي طالت حقول المدرستين أن انبثقت ثلاثة اتجاهات معاصرة هي:

1- سيمياء التواصل 2- سيمياء الدلالة 3- سيمياء الثقافة.⁽³⁾

ومع تنوع هذه الاتجاهات وكثرة الآراء والمؤلفات التي رسمت الخطوط العريضة للمنهج السيميائي، والتي قد نجد تفاصيل بعضها يناهض الآخر أو يعارضه، إلا أن ارتفاع مسارها الإجرائي لا ينأى عن تقصي فاعلية اشتغال السيمياء على أطر معرفية مختلفة، ليس بدافع تحري المعنى المجرد في إطار سطحي واضح وصريح، بل برصد المعنى من حيث هو تحققات متنوعة في الشكل، صفتها التمتع والاستعصاء المرتبط بالإيحائية التي تركز عليها العلامة.

وبما أن الرواية هي نص أدبي ، وهذا النص ((قد نجد فيه المعرفة التاريخية والنفسية والسياسية والاجتماعية، وحتى الاقتصادية والعلمية، وغير ذلك من المعارف)).⁽⁴⁾ كان ذلك مدعاة لأن ينتظم للفن الروائي في اهتمامات السيميائيين، بوصفه نصاً مشحوناً - في إمكانية تعامله مع كل هذه المعارف - بجملة من الدلالات التي يتطلب كشفها استقراء شاملاً ومنوعاً.

ثانياً: الفن الروائي بين الإبداع والواقع :

إن أي تطور يطرأ على جنس معين من الأجناس الأدبية ينبغي أن لا يكون بدافع مجرد إحداث تغييرات يتطلبها تنامي مساره الفني ، إنما يجب أن يخضع

(1) ينظر: سيميائية النص السردي، عبد الهادي الفرطوسي / 4 - 7 ، ولقد الأدبي الحديث ، إبراهيم خليل / 106 . والبنوية وعلم الإشارة ، تيرنس هوكز ، ت: مجيد الماشطة / 80 - 81 .

(2) ينظر تفصيل ذلك : أسرار قبلاحة (دراسة سيميائية) / 20 - 23 .

(3) ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 6 - 10 .

(4) السيمياء وتبليغ النص الأدبي / 11 .

لضوابط خاصة بالنوع الذي يُكتب في نطاقه ، وإلا فإنه سيظل مفتوحاً على تصورات عامة وغير محددة يصعب معها عملية تلمس انتمائها للنوعي. ومع جدلية النقاش المتعلق بالسؤال المطروح حول ماهية الفن الأدبي ، أهو تفكير معرفي ، انعكاسي لما يغلب على الواقع ، أم أنه نشاط نتاجي يعبر عن قدرة منتجه الإبداعية فيبقى جوهر المسألة قائماً على تفاعل الاثنين لأنه من البديهي أن مراحل تطوره المختلفة في شتى أنواعه وأجناسه تعطي الأولوية للجانب الإبداعي المتطلع نحو التجديد أحياناً وللجانب المعرفي (الانعكاسي) أحياناً أخرى.⁽¹⁾

والرواية شأنها شأن غيرها من فنون الأدب شهدت تحولاً ملحوظاً في نمط مضامينها وأساليبها وخصائصها، بدءاً من مستوى الأفكار وانتهاءً عند مستوى صياغتها الفنية، بوصفها ((عملاً فكرياً في المرتبة الأولى، وهي في المرتبة الثانية صياغة جمالية لهذا العمل الفكري ، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية))،⁽²⁾ ذلك أن قيام الرواية على التقنيات الحديثة المتمثلة في الوصف المطول والقطع وتوظيف النصوص التراثية واستلهام الغيبي والشعبي والعجائبي معتمد أساساً على ما يدور في واقع الحياة من هواجس وتساؤلات وخواطر لا تقل غرائبية عما يمكن أن تتضمنه الرواية.⁽³⁾ فضلاً عن أن تصوير الأحداث الواقعية أخذ يشكل وسيلة لاتصال الفرد بما يحرز إنسانيته ويمنحه إحساساً بالاندماج مع البشرية كلها وليس مع مجتمع بعينه . وقد ((أدى الوعي الجديد لطبيعة اللغة وعمليات الفكر إلى وعي جديد آخر لشمولية الإنسان))،⁽⁴⁾ وشعور الروائي بهذه الشمولية منبعت من أن الرواية عمل أدبي من

(1) لوعي وفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية) ، غيورجي غغنت ، ت: نوال يوف / 15 - 16 .

(2) دراسات في القصة القصيرة والرواية (1980 - 1985) ، أحمد خلف وعلاء خصبك / 231 .

(3) ثقافة التجريب في الرواية الجديدة ، محمد خرمش www.awu-dam.org.htm

(4) البنيوية في الأدب ، روبرت شولز ، ت: حنا عبود / 214 .

شأنه تضخيم المادة الحياتية عبر عملية فنية ثقافية تستوعب مجريات الأمور بطريقة تفصيلية. ونظراً لاتساع ما يمكن أن تحتويه الرواية من موضوعات عديدة ومتنوعة، فإنها تعد أفضل الوسائل التي يستطيع الكاتب من خلالها استيعاب كم هائل من التفاصيل بطريقة جميلة تجعلها تصل إلى عقول وقلوب الكثيرين؛⁽¹⁾ على أن جمالية الأسلوب الذي تُعرض به ليست العامل الوحيد وراء ما يطولها من استحسان، ((فالفن يتضمن داخل إطاره الجمالي لشكلي حقيقة هي المعنى))،⁽²⁾ ولاشك في أن هذا الأمر ينطبق على كل عمل أدبي تتحقق فنيته المتكاملة بفعل معادلة طرفيها (الشكل) و(المعنى) للذين يكمل أحدهما الآخر عبر العلاقة المتبادلة بينهما. وربما يعتقد بعض من المعنيين بهذا الشأن، أن الوصول إلى درجة مقبولة في تطور العمل الروائي يكون بتقديم الجانب المضموني على نظيره الشكلي، من منطلق أن المضمون الفني هو ذلك الجانب الذي يتمتع بقدر كبير من الحركة والتطور، وأن الشكل يكون أكثر ثباتاً وتكراراً في أي نمط وإن كان قابلاً للتغير والحركة، إلا أن تطوره تدريجي وبطيء جداً بالمقارنة مع نسبة التطور في المضمون.⁽³⁾

وسواء عُدَّ هذا الاعتقاد صائباً أم غير صائب؟ فإنه لا يمكن الجزم بأن التطور يحدث بالاقصصار على جانب معين وإهمال أو تجاهل دور الثاني، بل

(1) خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، رزان محمود أحمد، أطروحة دكتوراه، الخليفة الأردنية - كلية الدراسات العليا / 28.

(2) المصدر نفسه / 29. وينظر: النظرية الجمالية وتجريب الفن، ركة البوت، ت: كوشلر الجزائري، نقالة الأجنبية، ج3، ص 58 / 1986.

(19) موسوعة نظرية الأدب (إضافة لتاريخية على قضايا الشكل)، ج1: قضايا الشكل والتخصص الشعبي البطولي، يا. إي. ليسبرغ وآخرون، ت: جميل نصيف التكريتي / 34.

هو- بالتأكيد - شامل لكل ما يجعل من العمل الأدبي نتاجاً مشهوداً له بالتميز والندرة ، إن كان على صعيد الشكل أو على صعيد المضمون بما يحتويه من أفكار وقضايا موضوعية.

ومن البديهي أن ما يسود الحياة من أحداث ووقائع متنوعة تؤثر تأثيراً كبيراً في حركة تطور مختلف الأجناس الأدبية، ولاسيما جنس الرواية، ذلك أن الروائي يتعايش في تسيج عمله مع عالم متكامل يشمل آلاف اللحظات ويحتوي مجموعة كبيرة من الشخصيات والمواقف الحياتية التي منها ما هو واقع خارج إبداعه ومنها ما هو من إبداعه، بهدف جعل الرواية امتداداً لما هو أشمل واقتر على مخاطبة الضمير البشري العام.⁽¹⁾

وأساس ذلك أن العمل الأدبي الذي يجد فيه كل إنسان مزاة تعكس له حياته وأفكاره وأحاسيسه هو العمل الذي يستطيع - بحق - أن يحظى بالرضا والقبول.⁽²⁾ ولاشك في أن الرواية العربية مارست دورها في هذا المضمار بشكل كبير ، حتى وصفت بأنها ((ديوان العرب الجديد))⁽³⁾ كونها تعد أكثر الفنون الأدبية قدرة على وصف وتصوير مشاهد المجتمع العربي بتحولاته المختلفة وصوره العديدة.

ثلاثاً: ملامح التجريب في الرواية العربية (المصرية) :

تحتل مصر مركزاً مهماً من بين الأقطار العربية الأخرى في مساحة للفن الروائي، نظراً لتجاربها الكثيرة في توظيف الفكر الإنساني، وأسبقية نشاطها

(20) تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية ، فهمي سلامة / 107 . وينظر: الرواية العربية

المعاصرة (من المفكرة إلى التلميح) ، ماجد أسد / 61 .

(2) حوارات المعاصرة في النقد الأدبي ، بدوي طبقة / 36 .

(3) سلمى الخضراء الجيوسي في أطولوجيا السرد العربي الحديث، محمد حمدي

محمد www.odabasham.net

المتجلى في عامل الترجمة الذي أسهم كثيراً في توجيه جهود كتاب غيرها من البلدان.⁽¹⁾ فضلاً عن ذلك فقد نهجت الرواية في مصر الخط العام الذي التزمت به الرواية العربية عموماً منذ أواخر القرن التاسع عشر حين ظهرت محاولات التخلص من التقاليد الأدبية القديمة والتجارب الكتابية المعتمدة على الأسلوب للمقاماتي، على الرغم من أن ذلك كان ما يولفه في العراق ولبنان وسوريا إلا أن معطياته تتجلى بشكل متميز في مصر التي نشأت فيها الرواية الفنية الحديثة بتأثير الرواية الرومانسية الغربية؛ لهذا فإن أي تطور عالمي يحدث في شكل الرواية أو محتواها تظهر آثاره بدايةً على الرواية المصرية ومن ثم تنتقل إلى غيرها من الروايات العربية.⁽²⁾

إنّ يتبين لنا أن الدور الذي قامت به مصر والذي جعلها ذات فضل كبير على الرواية العربية عموماً متأب من ثلاثة عوامل رئيسية مرتبط كل منها بالآخر هي: (الترجمة) التي جعلت الرواية المصرية طامحة جداً للحاق بركب الرواية العالمية، وقادرة على طبع سواها من الروايات العربية بالطابع نفسه، ثم عامل ظهور محاولات مناهضة لقواعد الكتابة الروائية القديمة، والعامل الثالث المتجسد في كثرة التأليف المسابير لمراحل تطور الرواية. ويلاحظ المتتبع لمسيرة الرواية المصرية أن هذا الفن قد مرّ بأكثر من مرحلة أساسية استطاع من خلالها عكس مجريات الظروف الواقعية بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذه المراحل هي كالآتي:⁽³⁾

- المرحلة الأولى / شملت كل ما كُتب من روايات من أواخر القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الثانية، وقد سميت بـ(مرحلة المغامرة الفردية).

(1) ينظر: الفن القصصي في الألب المرقلي الحديث، صر الطلاب / 39.

(2) بانوراما الرواية العربية الحديثة، سيد حامد النجاج / 1.

(3) ينظر: بانوراما الرواية العربية / 19.

- المرحلة ثانية / تبدأ من الحرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة 23 تموز 1952، وأطلق عليها مرحلة (التحول والاكتشاف).

- المرحلة الثالثة / تتحدد بدايتها مع الثورة حتى وقوع نكسة حزيران 1968، وهي مرحلة (الوعي والانطلاق).

- المرحلة الرابعة / تضم الفترة التي أعقبت النكسة، وتوصف بأنها مرحلة (التجديد والاستمرار).

ففي المرحلة الأولى كان نشر الرواية مقتصرأ على الصحف والمجلات حتى أوشك بعض من هذه الصحف الاكتفاء بالمادة الروائية وحدها.⁽¹⁾ وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد وضعت الأساس الذي شجّع طابعه المغامراتي على ظهور المراحل الروائية التالية لها ، إلا أن محاولاتها لم تخلُ من مأخذ قلّت من دورها وأهميتها كالإصراف في العاطفة ، والمبالغة في وصف الشخصية القائمة على النمطية من أول الرواية إلى آخرها من دون تطور أو تغيير، وسرد الأحداث بطريقة مفتقرة إلى الانسجام والترابط ، فيما كانت أغلب الموضوعات تدور حول قضية الحب المشحون باليأس والوجد المفضي إلى الهلاك أو الانتحار أو الانكفاء على الذات المنهزمة بمرارة جسيمة ، كما أن التأثير بأسلوب المقامة واستخدام الصيغ الخطابية والوعظية ، والأساليب التعليمية هو الطاغى على سلوك شخص الرواية وكلامها المنقل بزخارف للكتابة ويكل ما ليس له ضرورة لغوية.⁽²⁾

ظهرت عقب ذلك محاولات أخرى استطاعت التخلص من بعض هذه المآخذ عبر لغة واضحة ومقبولة ، وبمنظرة واعية إلى واقع المجتمع وثقافته بمحاولة محمد حسين هيكل التي اقتربت - إلى حد كبير - من البناء الحديث في

(1) تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية / 36 .

(2) ينظر: المصدر نفسه / 142 ، وفي الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ ،

عبد الرحمن ياغي / 31 - 32 .

روايته (زينب) بوصفها ((النص الذي له السبق في تفسير التجارب السابقة والانفتاح على تجربة جديدة))⁽¹⁾ أي انها مثلت البداية المؤشرة إلى النهضة ، ولا سيما بعد أن انقضى زمن الركود وبدأ الانفتاح على آداب المجتمع الأوربي وازداد الوعي الثقافي بطبيعة الحياة العربية وما علقته من جور ويطش مارسه الأنظمة الاستبدادية. لهذا كانت (زينب) عملاً جديراً بالاهتمام الكبير من حيث انها رواية ((ميزها من الناحية الشكلية بنسج فني، ومن الناحية الموضوعية إدراك وتعبير عما طرأ على حياة المجتمع من تغير كلن بمثابة الخطوة الأولى إلى الأمام ، وتصوير لمعيشة الغالبية المظلومة)).⁽²⁾

وبعدها توالى المحاولات عبر أعمال كتاب آخرين منهم المازني ومحمود تيمور ونوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم.⁽³⁾

إن الاقتراب الشديد من الواقع الفعلي الذي عاشته الفئات الشعبية المصحوبة من الجانبين الاقتصادي والاجتماعي، وما ترتب على ذلك من آثار نفسية ازدادت تجاربه ظهوراً مع بداية المرحلة الثانية الذي شهدت التناقضات الاجتماعية والطبقية نفسها، مما دفع إلى ضرورة التفكير فيها والعمل على حلها، فجاءت روايات هذه المرحلة مجسدة أغلب تلك الظروف والعوامل المحيطة، إذ أخذت تتجه نحو الأصول التاريخية (الوطنية والقومية والإسلامية) محاولة استلهاً للوجه الحضاري للمجتمع والهرب من ضغوط الواقع المفروضة. لذلك للتأثر واثق هذه المرحلة إلى كتابة الرواية التاريخية ، أبرزهم نجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار، وغيرهما ممن أصبحوا بعدئذ من قطاب الواقعية في الرواية المصرية.⁽⁴⁾

(1) هوية العلامات في النكت وبناء للقول (دراسات في الرواية العربية) ، شعيب حايي / 132، ينظر: السردية العربية الحديثة ، عبد الله إبراهيم / 260 .

(2) مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، أحمد إبراهيم الجوزي / 39 .

(3) ينظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة / 35 - 36، يتطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية 75-76

(4) ينظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة / 44 - 45 . وفي الجهود الروائية / 109 .

كما يبدو أن سبب اللجوء إلى التاريخ كان مقروناً باشتداد النزعة الوطنية المتطلعة نحو الاستقلال والتخلص من سيادة الديكتاتورية، إلا أن هذا النمط من الرواية قد طُبِع بطابع الوثيقة، وقام على أساس ثنائي ممثّل في سجايا السلف الحسنة وطمعانات الغرب المتحررة ، إذ تمثّل الهدف من الناحية الأولى في تحديد مسؤولية للكاتب الواعية إزاء واقعه الذي يعيشه، ومن ثم إشارة متسلسلة من التساؤلات تعد بمثابة تطهير لذاته أمام تلك المسؤولية، أما من الناحية الأخرى فإن الرواية حاولت محاكاة للنماذج التاريخية التي مثلها سكوت وهوغو وتولستوي وغيرهم،⁽¹⁾ وهي في الناحيتين حاولت بعث روح العصور الماضية بالنظر إلى أمجادها وقيمها على أنها صورة واقعية يُرجى الوصول إلى مثلها ، وفي الوقت ذاته عدم الانفصال عما وصلت إليه الرواية الغربية من أساليب وأفكار تنحو بهذا الفن إلى اتجاه نمطي معين في طبيعة الكتابة.

ونتيجة كل الضغوط الخائفة لحياة على الإنسان المصري من سلبات الملكية والإقطاع وفقدان الحرية، تفجرت ثورة تموز/ يوليو 1952 التي أصبح الروائي في ضوئها يستجيب لمحرركات جديدة لا تعبر عن القضايا السياسية فحسب ، إنما تركز قبل كل شيء على الإنسان العربي الذي لم يعد أنموذجاً فلاحياً أو عمالياً أو تشكيمياً مجرداً بل إنساناً يمتلك حقوقاً وواجبات تحتم عليه القيام بها إزاء وطنه وأبناء مجتمعه.

ومع هذه المرحلة لطلق الوعي الروائي وبدأت ملامح التجديد ، إذ نشرت عدة نصوص تمكنت من تجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد ، مثل نصوص عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض) و(قلوب خالية) و(الشوارع الخلفية) ، وفتحي غانم في روايته (الجليل) و(الرجل الذي فقد ظله) ، وإحسان عبد القدوس الذي أصدر (في بيتنا رجل) و(شيء في صدري)، ويوسف إدريس في (قصة حب) ، ولجيب

(1) الرواية العربية (النشأة والتحول) ، محسن جلم الموسوي / 294 .

محفوظ برواية (أولاد حارتنا) ، ونصوص أخرى كان لها تأثير بالغ في رسم معالم تجربة روائية جديدة تقوم على تفاعل اليبعدين الاجتماعي-السياسي ، والنظر إلى المستقبل في سياق الربط بين الحاضر والماضي.⁽¹⁾ وقد استطاعت ثورة نموز أن تهئ جواً مناسباً يعبر الروائيون من خلاله عن موقفهم تجاه قضايا مجتمعهم المتنوعة. وتتحدد تجليات هذا الحدث التاريخي وما خلفه من تأثيرات كبيرة في الرواية المصرية بالمحاور الآتية:⁽²⁾

1- تصديق الرؤية الواقعية: إذ أسهمت الثورة في سيادة هذه الرؤية بشكل أكبر من ذي قبل، وعلى نحو مخالف لما كانت تروج له السلطة ومؤسساتها الثقافية التي كانت تتادي بالواقعية الاشتراكية، والتي - بنظر أغلب الروائيين بخاصة جيل الستينيات - لم تعط صورة الواقع الحقيقة بل دعت إلى التصوير الزائف لأنموذج البطل الايجابي المنتصر والمبشر بالأمل دائماً ، لذلك ظهرت تيارات واقعية خرجت عن تلك الواقعية الاشتراكية ، وانفتحت على أنماط (التسجيبي والرمزي والغرائبي) كما ظهرت في الوقت نفسه تأثيرات واعية بكتاب الرواية الجديدة في فرنسا وغيرها أمثال ماروت وكافكا وهمنغواي ، وهو ما يتضح في كتابات جمال الغيطاني وبهاء طاهر ويوسف القعيد وخيري شلبي ومجيد طوبيا وآخرين.

2- تصوير ازديادية السلطة وما يخص قضية الصراع السلطوي الداخلي ، وقد ظهر ذلك - بدرجات متفاوتة - في عدة روايات مثل (الكرنك) للجيب محفوظ و(امام آخر الزمان) لمحمد جبريل و(الزني بركات) لجمال الغيطاني

(1) هبة العلامات في التحات وبناء التكوين / 134 .

(2) ينظر: تجليات ثورة يوليو في الرواية المصرية المعاصرة (بحث في طبيعة الاستجابة الجمالية) ،

محمد السيد إسماعيل www.smartweboonline.com.htm

و(أوراق 1954) لجميل عطية إبراهيم ، و(الهؤلاء) لمجيد طويبا.

3- التأكيد على البعد القومي الذي نالت به الثورة ولاسيما أن مصر في تلك الفترة قد جسدت دور الدولة الرائدة لحركات التحرير العربية، ويتضح هذا المحور في العديد من الروايات كرواية (رجال وجبال ورمصاص) لفؤاد حجازي، و(المزامير) لفتحي سلامة ، و(شرق النخيل) لبهاء طاهر ، وروايتي (جفت الدموع) و(ليل له آخر) ليوسف السباعي.

4- طرح القضايا والموضوعات المتعلقة بهيمنة الاحتلال الأجنبي، إذ كان الروائيون أعمق إدراكاً وأشد وعياً وتمرداً على هذه الظاهرة ، من أمثال فؤاد قنديل في روايته (التاب الأزرق) ، والغيطاني في (التجليات) بوصنع الله إبراهيم في رواية (اللجنة). كما يتضح أن كل هذه المحاور المذكورة تتعلق بالجانب المضموني المرتبط بإسهامات الثورة في توجيه الرواية المصرية نحو الانتقالات إلى موضوعات متجددة بتجديد الأحداث في ظل رؤية متكاملة تنظر إلى الجزء الواقعي من خلال علاقته بالمحيط الأوسع وبقية الأجزاء.

أما من الجانب لشكلي فقد وُسم العمل الروائي بمجموعة من السمات هي: (1)

أولاً: انفتاح الرواية على تقنية حديثة تدور حول مستويات البناء التي تتمثل في :

■ البنية للتعددية لقائمة على تعدد الرواة .

■ بنية توظيف التراث بشكل كامل أو منقطع .

■ البنية السردية (الوثائقية)، وهي تستند إلى تدخّل الخطاب السردي مع

الخطاب الوثائقي الذي قد يكون صحفياً أو تاريخياً مباشراً أو غير مباشر ، وكان الروائي في ذلك يحاول التنويه إلى ما أغفل عنه أو ما هو مهمش في التاريخ .

■ البنية العجائبية التي تتجلى في كثرة الانتقالات الزمانية والمكانية ،

وتدخّل الشخصيات، والرؤى المستقبلية المتباينة للأحداث .

(1) ينظر: تجليات ثورة يوازي في الرواية المصرية المعاصرة . (عن اللت).

ثانياً: تنوع طبيعة الأسلوب اللغوي في الكتابة بين اللغة السياسية المباشرة في بعض أعمال يوسف القعيد، واللغة التراثية التي أكثر الخيطاني من استخدامها، واللغة التهكمية الواضحة في روايات مجيد طويبا، وللغة التداولية التي درج عليها صنع الله إبراهيم ، واللغة التصويرية المكثفة في أغلب أعمال بهاء طاهر .

ثالثاً: شيوع مظهرين من مظاهر الشخصية ، أحدهما: المظهر التاريخي المعاصر كشخصية جمال عبد الناصر مثلاً، والمظهر الآخر هو أنموذج الشخصية المهزومة والمتقزمة بلا اسم أو ملامح معينة ، وهي نماذج بدت مناقضة لأنموذج البطولة المثالية التي كانت سائدة على أرض الواقع .

رابعاً: جعل بعض الأماكن أساسيات رئيسة لوقوع الأحداث في الرواية كالسجن والمقهى والأحياء الشعبية الفقيرة .

خامساً: تميز المسار الزمني بالتنوع القائم على (التدخل) مثل رواية (أحمد داود) لفتحي غانم ، و(الدائرية) كما في رواية (التجليات) للخيطاني .

وبذلك يتبين كيف حاول العديد من الروائيين تجاوز أيديولوجيات أسلافهم بإعادة النظر في المسلمات القديمة، والعمل على تأسيس كتابة جديدة تهدف إلى ((التخلص من الهيكلية الثابتة في المحتوى والتقنية معاً))⁽¹⁾ فضلاً عن رصد الحركة الواقعية التي يعيشها المجتمع في مختلف جوانبه وزواياه.

وفي الستينيات استمر الجنس الروائي بالتغير والتطور، فأصبحت تجاربه أكثر تنوعاً وإبداعاً على الرغم من أن بناء الرواية المصرية قد اتمم بملحين أساسيين هما: الملمح التاريخي الذي رافق بداية نضجها وافتتاحها على أشكال مختلفة من التواصل مع التراث والواقع الاجتماعي، علماً أن الرواية في هذا الملمح لا تعني أنها ذات أنموذج تراثي أو تاريخي محض ، بل إنها مكون إبداعى يتضمن المبتذل السيري والاجتماعي بوصفهما وعين فنيين.

(1) لتجريب القصصى (لغة خيال) ، أحمد خلف ، الأعلام ، ع4 ، ص 2000 / 13 .

والملمح الثاني هو ملمح تنويب مدلولات الحياة في سياق تحولات كتابية طالت الرواية على صعيد اللغة والرؤية وصولاً إلى فهم الذات البشرية وتصوير معالم اختلافاتها المرتبطة بأثر الأوجاع والهزائم والأحلام البعيدة.⁽¹⁾ ولجدير بالذكر أن الواقعة التاريخية الكبيرة المتجسدة في هزيمة حزيران عام 1967 شكلت عاملاً رئيساً دفع بالروائيين إلى ضرورة فهم الواقع بشكل أعمق؛ للوقوف على الأسباب التي أدت إلى هذه الهزيمة واستيعاب الدروس التي أثارها؛ ومن ثم الكشف عن الثغرات الواسعة والعيوب الجمة في مؤسسات الدول العربية وبنسب إدارتها السياسية؛ وكان ذلك ما استدعى لجوء معظم للكاتب إلى متون للتاريخ؛⁽²⁾ للتعبير من خلاله عن انكسارات الحاضر العربي، والاحتماء به من مغية الأذى المترتب على اثر التنديد بنظم الايدولوجيات الحاكمة وانتقاد شعاراتها الزائفة.

إن الطفرة النوعية التي شهدتها الرواية المصرية قد قامت بناءً على مبدأ التزمه جيل الستينيات وما بعد هذا الجيل، من حيث تدارك الأزمة التي وصلت إليها المؤسسة الثقافية الملقى على عاتقها تقديم الظواهر الإبداعية وتهئية المناخ المناسب لقراءتها، ومن حيث أن الكتابة التي لا تستطيع الكشف عما يعانيه الإنسان في هذا العالم أو التي لا تتمكن من فك متاهات النفس الإنسانية فهي ليست إلا عبارة عن كلمات يرصف الكاتب بعضها بجوار بعض . ومن جهة أخرى فإن الرواية جنس أدبي يتصف بعدم اليقينية أو الاستقرار على نمط معين ، لأنه من بين سطور للكتابة الجيدة يمكن أن تتولد أعداد كبيرة من الاحتمالات والمعاني التي ربما تكون بعيدة عن قصيدة للكاتب،⁽³⁾ مما يدل على أن السماح المجال للتوقعات جميعها وطرح مختلف التفسيرات مثلت من رفض الرواية

(1) ينظر: هوية الملاحم في العتبات وبناء التلويح / 153 - 154 .

(2) ينظر: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، شكري عزيز ملخني / 40 - 41 .

(3) ينظر: المشهد الروائي الجديد في مصر ، محمود قرني www.albadeeliraj.com.htm

الجديدة تقديم رؤية جاهزة عن العالم المنكتب عبر سطورها وتراكيبها، بخاصة إذا كان هذا العالم يتضمن أنواعاً من الصراع بين الخير والشر، والقوة والضعف، والحاكم والمحكوم، والقمع والحرية.

ويقترح (النوار الخراط) تسمية هذه الموجة من الإبداع الروائي بـ (الحساسية الجديدة) في كتابه النقدي (الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية -) محاولاً تأكيد طبيعة الجنس الروائي القائم على صيرورة التجدد في طريقة الطرح وفي ما يتناوله من موضوعات مستمدة من التراث العربي أو محاكية للثقافة الأوروبية أو الاثنين معاً، على أساس أن الرواية العربية والرواية الغربية شكلان غير منجزين وكلاهما يمكن أن يُجرب على وفق ما تقتضيه الموضوعات ومدى استجابتها لحاجات فنية جوهرية.⁽¹⁾

ويضيف الخراط نفسه ضمن هذه الموجة - جيل الستينيات والسبعينيات - الذي يعد خلفاً لجيل الحساسية للتقليدية المتمثل بمخالفة الرواية كنسيج محفوظ وغيره، إذ لكل من الجيلين سمات خاصة به، فالجيل الأول توصف نتاجاته الفنية بمررد مطرد وحبكة تصور الواقع تصويراً مباشراً صريحاً، وتنتج في البلوغ إلى نروة العقدة وفي الوصول إلى حلها أيضاً، أما عناصرها من (وصف وحوار وحدث... الخ) فهي موظفة باختيار محدد وبوجهة نظر لا تخلو من الجانب التعليمي القائم على توقع الأحداث حيناً والمفاجأة حيناً آخر. وتتحدد ملامح الجيل الجديد بأن تقنيات كتاباته تتمثل بكسر تراتبية الخط السردي الاطرادي وتحطيم نمطية السلسلة الزمنية وفك العقدة التقليدية وعدم الاقتصار على الحدث الظاهري بل للخوض في خبايا الدلخل والكشف عن الأعماق النفسية للشخصيات من خلال الاستعانة بصيغة (الأنا)، فضلاً عن الاستخدام المتركب للأفعال بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتعدد البنية اللغوية وتوسيع دلالة الواقع بإدخال ما ينتمي

(1) ينظر: جماليات التلقي في الرواية العربية، إبراهيم السماعيل، فصول، مج 16، ع 3، ص 97 / 97.

إلى الحلم والأسطورة والخيال وما يتضمنه الغرائبي والوهمي من قدرة على الجذب والتشويق. ⁽¹⁾ ومن النصوص التي تمثل روايات للمنحى الجديد ، رواية (ترابها زعفران) و (نصوص إسكندرانية) للخرائط ، و (شطح المدينة) للفيطاني ، ورواية (ذات) لصنع الله إبراهيم. ⁽²⁾

إذن فالرواية في المستنبيات وما بعدها دخلت طوراً مغايراً لقواعد الكتابة المائدة على الرغم من أن ملامح تجريبيها قد ظهرت منذ الخمسينيات - كما لاحظنا - ، إلا أنها ازدادت في العقود التالية بدرجة كبيرة ، نتيجة توسع ثقافات الكتاب وازدياد طموحهم للوصول إلى تقنيات تتلاءم مع مستويات قدراتهم الإبداعية وتتناسب مع ما يحتويه فكرهم من تمرد على الواقع المصري ومع ما يعبر عن احساسهم العميق بأماسي الشعب والاضغاث التي ألمت به ، ولاسيما بعد نكسة حزيران 67 ، مما شكل لديهم دافعاً قوياً لإحداث نقلة فنية أسهمت في تحطيم النموذج القديم.

وقد أشارت (يمنى العيد) إلى ذلك بقولها: ((إن الأدب الروائي بعد هزيمة 1967 خرج عن بعض..القواعد)). ⁽³⁾ - وبحسب وجهة نظرها - أن رواية (الزيني بركات) للفيطاني ((تعد بمثابة البداية الحقيقية لفن التجريب في الرواية العربية)). ⁽⁴⁾ وفي حين يرى (صلاح فضل) في كتابه (لذة التجريب الروائي) أن ملامح التجريب الروائي تتضح في مجموعة من الأعمال المتميزة منها (قطار الصعيد) ليوسف القعيد ، و (رشحات الحمراء) للفيطاني و (صهاريج) لخوري

(1) ينظر:جماليات القتي في الرواية العربية / 98 - 99 . والتجريب - البحث عن فن جديد - ، محسن الفخاخي ، الأعلام ، 4 ، ص 26 / 2000 .

(2) ينظر: المصدر نفسه / 105 - 110 .

(3) ندوة الرواية العربية .. ممكنات المرد تواصل لمالياتها www.Kuwaitculture.org.htm

(4) المصدر نفسه ، وينظر: الرواية العربية واطاعة الاختلاف بين المرجع الحي وبنية المرد ، ميسون

علي <http://thawra.alwehda.gov.sy/-archive.asp>

شلمبي و (المساءلة الهمجية) لجميل عطية إبراهيم و (هالة النور) لمحمد العشري وروايات أخرى.⁽¹⁾ والجدير بالذكر أن أعمال الكاتب نجيب محفوظ تعد تجسيدا مصغرا لمرحلة الممسيرة الروائية.⁽²⁾ إذ كان أبرز ألوان تجربته الروائي هو استخدامه تقنية تيار الوعي الحديثة التي ابتدأها برواياته الستينية كـ (اللسن والكلاب) و (السمان والخريف) و (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل) ، مما شجع كتاب جيله المعاصر والجيل اللاحق له إلى التعمق في استخدام هذه التقنية ووسم أعمالهم بالغموض والتغيز المترتب على تفكيك أدوات الربط المنطقي للوعي عند الشخصية وتعدد مستويات إدراكها تبعاً لما تعانيه من صراعات نفسية وتناقضات فكرية. وبرز هؤلاء الكتاب محمود عوض عبد العال وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويحيى الطاهر.⁽³⁾

ومن مظاهر التجديد في الرواية المعاصرة هو كثرة لجوء الروائيين إلى تلوين مؤلفاتهم بالعجائبية المستوحاة ((من التراث العربي الإسلامي في جانبه السردى من حكايات وتصوف وأخبار ،ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية ،ومن عنف الواقع وإكراهاته ، فضلاً عن تأثيرات المناقفة))،⁽⁴⁾ مما يدل على أن المصدر الذي تستمد منه العجائبية وجودها الفني في الرواية ليس محكوماً بمرجعية واحدة ، فحسب ، إنما بمرجعيات عديدة ومتنوعة.

أما بالنسبة للتوظيف التاريخي فهو يشكل ((قناعاً تتوارى خلفه الذات الساردة

(1) ينظر: لذة التجريب الروائي ، صلاح فضل ، <http://ashrynovels.blogspot.com> ،

(2) ينظر: في الرواية العربية المعاصرة ، فاطمة موسى / 27-28 . وفي الجهود الروائية/109 .

(3) ينظر: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة ، شوقي بدر يوسف ،

www.arabicstory.net ، الروائي المصري محمود عوض عبد العال ، www.alwatan.htm ،

الأكاديمية الحديثة في الرواية المعاصرة ، مجدي وهبة ، عالم الفكر ، مج3 ، ع3 ، 1990 / 5 .

(4) هوية الملامت في المتهات وبناء التلويل / 198-199 .

ألبورة نظرة ورؤيا جديدة لمجريات الأمور ومولكية تجليات ومؤثرات واقع الأحداث الكبيرة)).⁽¹⁾ وربما يتبادر إلى ذهن بعضهم أن الكتاب يلجؤون إلى توظيف الماضي في رواياتهم - فحسب - هرباً من حاضرم المليء بالإخفاقات والقيم للزائفة ، أو بسبب عدم القدرة على التصدي المباشر لأحداث الواقع الذي يعيشونه ويعاصرون موضوعاته ، غير أن الجوهر الأساس يتمحور ((في قوة العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر.. قوة الماضي الكامن في مدوناتـه وأخباره..وفي سير الشخصيات ودورهم كعلامات تاريخية ثم خصائص الطقوس أو الآلية ، يعاينها حركة الحاضر ونسوة ما يداهم من خطر الامحاق والتعطيل على الصعيد الإنساني الحضاري والمعرفي ، لذا فالرحلة إلى الماضي هذه تأتي مبررة كونها تتخذ الموروث كمصد حضاري يحمي الذات والواقع من خطر المداهمة والتشويه)).⁽²⁾

وبذلك يصبح النص الموظف عبارة عن توليف الماضي مع الحاضر وتقريب كل المؤشرات المماثلة في وقوعها بين الاثنين على شكل سياقات مشفرة توحى بالمعنى للعام وتشي بذهنية جدلية لثقافية تتسج من للتاريخ وتسلثم روح المعاصر . ويمكن تحديد السمات العامة للرواية الجديدة بما يأتي:⁽³⁾

- 1- التخلي عن الشخصية المركزية أو البطل الروائي والتعويض عنها بحركة توليدية متنبقة من تفاعل الأحداث والوقائع .
- 2- العمل على خلق بنيات متدمجة مع بعضها بعضاً ضمن فضاءات متداخلة، والاعتماد عن اليقيني أو المعرفة التكوينية سواء كان الأمر متعلقاً بالمسارد أو بالشخصيات .

(1) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص بجسم عصبي ، الأقلام ، ع4 ، ص 2000 / 19 .

(2) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص / 19 .

(3) ثقالة لتجريب في الرواية الجديدة ، (عن لنت) .

3- ابتداءً زمنية مترابطة تتميز بها الطريقة السردية بعدم التقيد بتسلسل الأحداث المعهود سابقاً .

4- اعتماد تقنية الوصف التفصيلي والاستطرادات الطويلة ،ونقد المتناقضات، وإبراز تفاهات الحياة ضمن فعل الكتابة التخيلية .

5- تقديم الذات المحبطة التي تعاني من كل شيء ولا تطمئن إلى أي شيء .

6- تفعيل عناصر الرواية بما ينتج معناها ويجعل قيمتها مكتملة في ذاتها .

7- الاستخدام المكثف لتقنية الحوار الداخلي ، واخضاع مبادرات الكلام عند الشخصيات للمصانفة؛ كي تبرز ملامحها وتتلو رواها عبر عفويتها .

من كل ما تقدم يتضح لنا تميز روائي العقود الأخيرة بانتهاجهم طرائق فنية حديثة بلورت معالم للتطور الدال على الرقي والتقدم من موقع إنساني عميق منشده إلى توجيه الفكر نحو خلق نماذج كتابية تسامر بيئة الكاتب العربي وقيمه ومثلّه العليا ، وتحاكي - في الوقت نفسه - أحدث تقنيات الرواية الغربية.

رابعاً: الروائي جمال الغيطاني :

- نظامه وعمله

احتضنت القاهرة الأسرة الفقيرة للرغبة التي ولد من صلبها جمال أحمد الغيطاني عام 1945 في قرية (جهينة) ، وهي إحدى قرى محافظة سوهاج في صعيد مصر ، إذ كانت الظروف المعيشية الصعبة التي تعاني منها هذه الأسرة هي سبب ارتحالها من الريف إلى المدينة بحثاً عن الرزق ، متخذة من منزل صغير متواضع بجوار ضريح الحسين عليه السلام مأوى لها في مدينة القاهرة. ولأن رب الأسرة كان من الملتزمين جداً بتعاليم الدين الإسلامي ومن الحافظين لكلام الله تعالى ، فقد عود أولاده منذ الصغر على الانزلة بهذا المنهج في حياتهم أيضاً. وكان الغيطاني حريصاً على الذهاب مع والده إلى ضريح ومسجد الحسين مرتين في السنة ، مرة في عيد الفطر وأخرى في عيد الأضحى، وعلى

الرغم من صحبته له عند زيارة القبور بعد الرجوع من صلاة كل عيد ، إلا ان الموت بالنسبة لكانتنا كان يلوح بعيداً نائياً، ولم يشعر بمرارة فاجعته الكبيرة إلا بعد أن فقد والده الذي كان كثيراً ما يحكي لهم عن حتمية انفراق بعضهم عن بعض ، وعن مشاهد القيامة بحسب ما وردت في القرآن الكريم.(1)

أما عن تحصيله الدراسي فإنه أكمل الابتدائية في مدرستين بسبب انتقال الأبرة إلى حي الجمالية في القاهرة عام 1959 ، ثم حصل على شهادة الإعدادية من مدرسة محمد علي . ونظراً لتأزم الوضع للمادي الحرج الذي أعاق مسيرة دراسته، رأى من الأفضل أن يختصر المسافة في تعليمه حتى يتمكن من مساعدة أبيه في الإعالة ، فاختار الالتحاق بمدرسة للفنون والصنائع ، ودرس فيها مدة ثلاث سنين فن تصميم السجاد الذي لُثر تأثيراً بالغاً في شخصيته واندفاعه نحو التعمق في دراسة التراث القديم.(2)

وفي عام 1963 عمل رساماً في المؤسسة المصرية العامة للتعاون الإنتاجي حتى عام 1965 ، لكنه أعقل في العام التالي إثر خلفيات سياسية ، وأطلق سراحه عام 1967 ، ثم عمل سكرتيراً في الجمعية للتعاونية المصرية لصناع وفناني خان الخليلي ، بعدما انتقل إلى العمل في جبهات القتال ، فأصبح مراسلاً حربياً لحساب مؤسسة أخبار اليوم ، وتبع ذلك عمله في قسم التحقيقات الصحفية حتى تمت ترفيقته إلى منصب رئيس القسم الأدبي فني أخبار اليوم ، ومن ثم شغل منصب رئيس تحرير جريدة أخبار الأدب الأسبوعية التي قام هو بتأسيسها عام 1993.(3)

(1) ينظر: في رحاب مولانا، جمال النيطلي www.dorooob.com

(2) حوار مع الروائي جمال النيطلي ، حاوره : بوروي عجيبة ولصد الخديري ، الحياة الثقافية ، ع58، من 1990 / 103 .

(3) جمال أحمد النيطلي ar.wikipedia.org

- نهجوه ونقائمه

الانشغال بالزمن يقود إلى الانشغال بأمور أخرى منها الموت ، تلك هي القضية الأساسية التي شغلت فكر الروائي والكاتب المصري جمال أحمد الغيطاني،⁽¹⁾ فكانت رؤيته لها مبنية على أن الفن هو السبيل الوحيد القادر على تسجيل اللحظة الزمنية وهو المقاوم لقوة الزمن الجبارة ، لأنه يستطيع أن يحتفظ بالشيء الذي يزول ويفنى كأنه بمسكه عبر تسجيله اللحظة الأكلة.

ولا يعني أن التسجيل هنا مقرون بالكتابة فحسب ، إنما يشمل المستوى العملي أيضاً ، فمثلاً لولا اللوحات الأثرية التي تركها الفراعنة والبابليون والآشوريون ولولا المتاحف والمساجد وكل ما له علاقة بمعالم العمران الأثري لما استطعنا التعرف على شيء معين من تفاصيل الحياة في تلك الحقب البعيدة، ولشملها النسيان في ظلمات مندثرة.⁽²⁾

إن قضية الزمن هي إحدى الأسباب القوية التي جعلت الغيطاني يتجه إلى التاريخ بمراحله المختلفة ، لأن التاريخ - عنده - هو الزمن الذي نقلنا إلى الماضي ونكره من خلال استمراريته غير المنقطعة ، بدءاً من الحركة الميكانيكية البسيطة للثواني والدقائق والساعات إلى حركة الأفعلاك وتعاقب الليل مع النهار ثم انقضاء السنوات حتى مجيء الموت وعودة الميلاد من جديد ، فكل ما سيأتي صائر إلى نهاية محتومة ولا فرق بين لحظة انقضت منذ ثوان وأخرى مرت عليها آلاف أو ملايين السنين ، كلتاها يستحيل استعادتها. من هنا كان الزمن الشيء الوحيد الذي لا يمكن قهره أو مقاومته أو التصدي له علماً أن القدرة الإنسانية تأبى الاستسلام وتسعى إلى الوقوف أمام هذه القوة المتجبرة ، وخير

(1) ينظر: رولاند - مع جمال الغيطاني ، حواره أمد على الزمن ، س 2007 ،

www.alarabiya.net

(2) ينظر: حوار مع الروائي جمال الغيطاني / 106 .

شاهد على ذلك تاريخ الفن بخاصة في العصور القديمة التي حاول فيها الإنسان التعبير عن الرغبة في الخلود بوصف الفن أرقى جهد إنساني لمقاومة العدم.⁽¹⁾

وقد انطلق الغيطاني في رؤيته هذه للزمن من تعمقه في دراسة تراث التصوف الإسلامي بعد أن ألمت به عدة أحداث (خاصة) منها وفاة والده ، وأخرى (عامة) كهزيمة حزيران 1967 . وكانت من القضايا التي أحدثت في نفسه صراعاً داخلياً عنيفاً هي أن معايشة الواقع تستلزم للنظر في التغيير الكبير الذي طال قوماً عديدة تربي عليها الإنسان وذلك انطلاقاً من حقيقة مفادها عدم بقاء الأشياء على ما هي عليه من دون تقلب أو تحول ؛ لذا أصبح هم الكاتب اكتشاف كينونة العلاقة بين الإنسان والكون ، ولتتمتع في التفكير بهذا الذي لا يقهر (الزمن) أو (الدهر) ، إذ إن الكون لم يوجد عبثاً ، وأن هناك - بالتأكيد - قوة عظيمة قادرة على تنظيمه وإدارته ، ونتيجة لهذه التأملات آمن بيقيناً أن الدهر هو (الله) وأنه اسم من أسمائه الحسنى؛⁽²⁾ لما جاء في الحديث ((عن أبي هريرة بلفظ لا تسبوا الدهر فإن الله قال أنا الدهر الأيام والليالي لي أجدها وأبليها وآتي بملوك بعد ملوك)).⁽³⁾ هكذا نجد أن الدهر هو سبب أرق الغيطاني ؛ لأنه شديد التعلق بما يفقد وكثير البحث عما يمكن أن يتعلق به في ظل واقع متلاشٍ . وقد أعانته قراءاته الفلسفية على الاهتمام إلى المفهوم الإسلامي للزمن ، القائم على أساس أن كل شيء إلى زوال وأن الكون في تقلب مستمر وأن للتغير معناه الفناء والميلاد في الوقت نفسه.

وكان أثر هذا الأمر واضحاً في توجه الكاتب نحو الاهتمام بالتاريخ ، فمن وجهة نظره ليس هناك تاريخ بعيد وآخر قريب ما دامت اللحظة التي انقضت

(1) ينظر: جنابة القناس ، جمال الغيطاني ، عين المقالات ، ج2 ، ص 1986 / 150 - 151 .

(2) ينظر: جنابة القناس / 151 - 152 .

(3) فتح الباري شرح صحيح البخاري ، أبو الفضل السقلاوي / 10 : 565 .

يُحال استعادتها . كما أنه يرى أن في التاريخ عناصر مهمة من ذلك الواقع المنصرم ، تتجسد في فاعلية التراث الذي يمنح للهوية ويعطي الملامح الخاصة بما يعبر عنه. ولتعلقه الشديد بالتاريخ وبالتراث كانت رغبته في القراءة منكبة على المؤلفات التاريخية الضخمة وكتب التراث المختلفة ، إذ قرأ لابن حكيم والجبرتي والمقرئزي وابن إياس الذي تعمق في دراسته كثيراً وأعجب بأسلوبه في الكتابة ، كما قرأ التاريخ الفرعوني والتاريخ الأسطوري وبعض الملاحم والمسير الشعبية ومن كتب التراث قرأ مؤلفات الجاحظ وابن قتيبة وابن المبرد وابن سينا ، زيادة على كتب التراث الصوفي مثل (الفتوحات المكية) لابن عربي و(الإنسان الكامل) لعبد الكريم الجيلاني و(الإشارات الإلهية) للتوحيدي و(المواقف) للفري و(الطواسين) للحلاج وغيرها، لهذا كله مال الغيطاني إلى تمصص اللغة التاريخية والأسلوب الصوفي في الكتابة ، لما وجد فيهما من تجربة قريبة إلى مشاعره العميقة ومحاولة لتحقيق التوازن الروحي لقلقه بشأن العلاقة بين الكون والمصير المحتوم.⁽¹⁾

ومما ساعد على تنوع ثقافته واغنائها ، هو كثرة اطلاعه وتشعب اهتماماته بين نماذج الأدب العربي والأدب العالمي الأجنبي سواء كان مترجماً أو غير مترجم ، معتمداً على ذاته في سبيل الوصول إلى ثقافة الآخر ، إذ يقول: «علمت نفسي بنفسي اللغة الإنجليزية على كبر، والنص الذي لا أستطيع أن أجده بالعربية أقرأه باللغة الإنجليزية».⁽²⁾ وقد أولى عناية بالروايات التي دارت حول الثورة الفرنسية والروايات المترجمة عن اللغة الروسية وبعض ما يتعلق بالأدب الفارسي ، فضلاً عن اهتمامه بالتراث الروحي للأديان المختلفة كالهندوس والصائبة والبوذية وغيرها من العقائد .

(1) ينظر: جدلية التناص / 145 - 150 .

(2) حوار مع الروائي جمال الغيطاني / 107 .

وممن تأثر بهم من الكتاب العرب ، الأديب الكبير نجيب محفوظ الذي تقرب منه وهو في الخامسة عشرة من عمره وربطته به علاقة حميمة على المستوى الشخصي ، فضلاً عن أنه وجد في روايات هذا الكاتب ما يرقى إلى مستوى الروايات العالمية التي قرأها . كما أعجب بمؤلفات جرجي زيدان وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ويحيى حقي وآخرين.⁽¹⁾ أما من أهم الأبناء والمفكرين غير العرب ممن استفاد من كتاباتهم ، فهم دستوفيسكي وبروست وكافكا وهمنغواي والكاتب اليوغسلافي ليفون ديتش الذي يعده من الروائيين القريبين إلى نفسه.⁽²⁾ إذن نلاحظ أن هذه الروايات كلها قد أسهمت في إثراء لغة الغيطاني وتنوع موضوعاته المنطلقة من صميم الواقع المعيش ، متأثرة في ذلك بالأساليب التاريخية والصوفية التراثية بوصفهما معيناً يوفر له قدراً من الحرية التي هو بحاجة إليها للتعبير عن مكنونه الداخلي ، ومن جانب آخر فإن رغبته في إبداع روايات نادرة جعلته يمزج بين المصادر التراثية العربية ونماذج الأدب الغربي المكتوبة على وفق قواعد وتقنيات فنية محددة.

- نتاجه الأخرى

منذ الرابعة عشرة من عمره كتب الغيطاني أول قصة قصيرة كانت محطة البداية لدخوله إلى عالم الرواية. وقد استلهم هذا الكاتب معظم التفاصيل الموجودة في واقعه بصياغة أدبية مميزة فكانت قضية القهر والاستبداد محور اهتمامه بهدف إدانة الفئات الظالمة للبشر والمعتدية على حرية الإنسان.⁽³⁾ ومن الجدير بالذكر أن الرحلة - بالنسبة إليه - تشكل نافذة بطل منها على كل قديم وجديد ، لما تمكنه من تجارب حياتية ومن رغبة في الخروج عن سيطرة

(1) ينظر: جدلية التناص / 143 - 145 .

(2) ينظر: لكاتب الكبير جمال الغيطاني alsahafa.info/news/index.php

(3) لكاتب الكبير جمال الغيطاني . (عن لنت)

المكان الواحد ، علماً أن مدينة القاهرة بقيت الأولى في عالم رحلاته
المكانية (العربية والغربية).⁽¹⁾

بدأ النقاد بالانتقادات إلى إنتاجه عام 1969 عندما أصدر كتابه الأول (أوراق
شاب عاش منذ ألف عام) الذي ضم خمس قصص قصيرة عنت بداية مرحلة
مختلفة للقصة المصرية القصيرة . ومن أعماله الأدبية ما يأتي:⁽²⁾

• في القصة القصيرة

(أرض أرض) ، (الحصار من ثلاث جهات) ، (ثمار الوقت) ، (من دفتر
الحق والغربة) ، (شظف الغربة) ، (ملتصف ليل الغربة) ، (ذكر ما جرى) .

• في الرواية

(الزويل) ، (الزيني بركات) ، (وقائع حارة الزعفراني) ، (شطح المدينة) ،
(رسالة في الصباية والوجد) ، (رشحات الحمراء) ، (نوافذ النوافذ) ، (حكايات
المؤسسة) ، (التجليات) ، (أسفار المشتاق) ، (رسالة البصائر والمصائر) ، (هاتف
المغيب).

وقد تُرجم العديد من هذه المؤلفات إلى أكثر من لغة ، وذل الخيطاني عنها عدة
جوائز منها:⁽³⁾

- جائزة الدولة التشجيعية للرواية عام 1980 .

- جائزة سلطان العويس عام 1997 .

(1) جمال الخيطاني، الروائي بطل رحلاته، عبد العزيز المقالح، صحيفة المؤتمرات ، نوفمبر 2006

www.almotamar.net

(2) ينظر: جمال أحمد الخيطاني ، (عن النت) . وجمال الخيطاني www.sis.gov.eg

(3) ينظر : جمال أحمد الخيطاني. (عن النت)

الفصل الأول

سياسية الشخصية

تقديم نظري:

تعد الشخصية أهم ركائز العمل الروائي، بل إنها مركز استقطاب مجمل أبعاده الفنية؛ وذلك لاعتماد كل عنصر فيه بشكل أساس على فاعلية نشاطها الحيوي عن ما تصدره من أقوال وأفعال تتبلور على إثرها أحداث الرواية المترابطة. و((يظل الفعل بعيداً عن كونه حدثاً فنياً إلا إذا تفاعل مع الشخصية))؛⁽¹⁾ لأنه من خلال عالمها الذي يستند إليه النص في تكوين حقول دلالاته يتم استحضار الحدث وإدراكه.⁽²⁾

كما أن بقية الأركان تنمذج هي الأخرى مع ذات الشخصية ودورها للفعال، فأي زمن يُذكر في النص لا يمكن تصوّره خالياً من مجموعة أفراد يوسمون فترته بسميزات معينة تجعله متبايناً عن غيره من الأزمنة. والأمر مماثل بالنسبة للمكان أيضاً، فتقديمه مصحوب بالشخصيات التي تشغله أو تعمل فيه.

إن الأهمية القصوى التي يستوجبها هذا المكون الروائي جعلت العديد من البحوث والدراسات التي عنيت بتحليل الأعمال السرديّة تركز على تناول الشخصية الروائية وبنيتها في الخطاب السردّي العربي.⁽³⁾ وهذه الأهمية هي ما عبر عنها الناقد الفرنسي (رولان بارت) بقوله: ((يمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة في العالم من غير شخصيات)).⁽⁴⁾ يبرز ذلك أيضاً رأي (توموروف) بشأن أولويتها ومكانتها الرئيسية، إذ يقول: ((تبدو لنا الشخصية تلعب دوراً من الدرجة

(1) النهايات المغلقة (دراسة نقدية في فن تطوان تشيكوف القصصي)، شاكرو النابلسي / 31. وينظر:

بناء الرواية، إدوين مور، ت: إبراهيم الصيرفي / 42.

(2) ينظر: سمبولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والمصنعة لسانا ميه نموذجاً)،

مواقع سيد بلكر، saidbengrad.free.fr.

(3) ينظر: سيميائية الشخصية الروائية للكاتب عبد الحيد بن مدوكة، شريط أحمد شريط (ضمن

كتاب السيميائية والنص الأدبي)، أصال ملتي محمد اللغة العربية وآدابها / 194.

(4) سيميائية الشخصية الروائية / 194.

الأولى، وأنه انطلاقاً منها تنتظم العناصر الأخرى)).⁽¹⁾

من جانب ثانٍ قد يطرح السؤال الذي يدور حول طبيعة الشخصية في النص، هل يتم التعامل معها بوصفها إنساناً فعلاً أو كائناتاً ورقياً فقط ؟ فإذا نظرنا إليها على أنها تمثل الجانب الأول بشكل محض، لما أمكننا التحمس بالقدرة الفنية التي نتجزها وتضيفها على النص ، ولأمسقطنا عليها ما ليس منها. أما إن أقررنا بورقيتها فحسب، كان ذلك نكراً لذاتها وهمومها وتطلعاتها. فهي إذن مزيج بين هذا وذاك، أي: أنها عبارة عن تفاعل الواقع مع الإنهام، إذ بالأخير تنشأ واقعيته، وبمرجعيتها إلى الواقع يتأسس طابعها الإيهامي.⁽²⁾ وبمعنى آخر فإن الشخصيات التي يتضمنها أي عمل سردي لا يمكن أن تخلو كلها من النماذج النصية الخارجة عن المرجع الواقعي والمندرجة ضمن ما هو تخيلي مبتدع ، ولا العكس أيضاً ، لأن فاعلية نشاطها يستند على أساس المرجع والتخييل معاً ، حتى الشخصية الواحدة إن كان بناؤها واقعيّاً فهي لا تعني أنها تجسده تجسداً حرفياً بحتاً ، وإن كان بناؤها مبتدعاً فهي تقترب أحياناً من معالمها في الحقيقة.

وتخضع بعض الشخصيات الروائية لقانون التغير والتبدل ، إذ تكون سيرتها في النص ناتجة من تجاذب قوتي الرغبة والعقبة ، أما الأولى فيقصد بها ما يطمح إليه هذا للعنصر من تحقيق أهدافه الخاصة والسعي للوصول إلى آماله المستقبلية، في حين تمثل القوة الثانية الصراعات والمتاعب والصعوبات التي يضعها المجتمع في طريقها ، من هنا فإنها - أي الشخصية - كائن اجتماعي بالمعنى القصصي، وهي في حاجة إلى مساعدة الآخرين للتخلص من هذه العقبات، مع الأخذ بنظر الاعتبار ازدياد درجة تميزها عنهم بكثرة ما تعانيه. وهي عموماً راضية أو مكروهة تعيش حياتها وتعاصر زمنها بكل لحظاته بين أنصارها

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دليلا مرسلتي ولخريكت / 94 .

(2) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق / 127 .

وأعدادها، وبذلك يكون وجودها في النص مشابها للوجود الإنساني الحقيقي ، على ان القوتين الداخلية (الذاتية) والخارجية (الاجتماعية) يتم تقديمهما من خلال وقائع تتدخل في عرضها أنماط خطابية مختلفة تساعد على اقتراب صورتها من الواقع الاجتماعي وروابطه الإنسانية ؛ مما يشير إلى ان ابلغ وظائف الشخصية هي ترجمة المعنى الذي يعطيه للكاتب للحقيقة التاريخية الاجتماعية، بوصفها أداة يرسم الراوي عبرها أنموذجاً تصورياً للفرد الإنساني ويجسد رؤية ما للعالم.⁽¹⁾

وقد أصبح مفهوم الشخصية يشمل مختلف تجلياتها الفعلية وصفاتها المتحققة، إذ انها تمثل ((مجموعة من العلامات والبيانات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل للنص. وهي بذلك تتطلب ان ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي نكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي)).⁽²⁾ وتعد هذه الصفات والعلاقات مستويات ظاهرية دالة على الدور الذي تضطلع به، والذي يوحى بمستويات ذهنية معينة، فالوجهان إذن - أي الدال والمندول - ((عنصران مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ويتطلب احدهما الآخر)).⁽³⁾

وعلى وفق ذلك يمكن تعريف الشخصية بأنها ((قناع متداخلة ألوانه ؛ لأنها - فضلاً عن المحمول الرمزي الذي تؤديه - تشغل دوراً حداثياً في العالم التخيلي. إنها من جهة فاعل له دوره في الحكاية، ومن جهة أخرى ناطقة باسم الراوي ، معبرة بواسطة الكتابة عن إيديولوجيته)).⁽⁴⁾ وذلك هو ما يدل على تعدد تأثيراتها في بنية النص بحسب درجة أدائها للمهام التي سخرت من أجلها. وللشخصية كلما

(1) ينظر: المصدر نفسه / 131 .

(2) قال الراوي (البيانات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد قطان / 88 .

(3) دروس في السميات، حنون مبارك / 37 .

(4) في السرد / 131 .

كثرت موافقها نشاطا وحيوية كلما كانت حدود تأويل أبعادها وتحليل معالمها أكثر ترابطا واتساعا، وقلل تقيدا في فك بعض طلاسها المغلفة ورموزها الغامضة. وكثيرا ما يطرأ على كفاءة الشخصية تطورات وتغييرات كثيرة أو قليلة على امتداد الخطاب تستلزم تعيين وظائفها وملاحظة اتجاهها ما إذا كان سائرا نحو السلب أو الإيجاب.⁽¹⁾ ولـ (فلاممير برروب) الفضل الأول في تحديد طبيعة تلك الوظائف.⁽²⁾ ويرى (غريماس) ان هناك نظاما ثابتا سماه بنظام (النموذج العاملي) يرتكز على ثلاثة أزواج من العوامل هي: الموجه (المرسل) / الموجه إليه ، والفاعل / الموضوع ، المساعد / المعارض. ويشكل الارتباط بين الفاعل والموضوع بؤرة النموذج ، إذ الصلة بينهما صلة تعاقبية بن حيث ان وجود احدهما مرتبط دلاليا بالآخر.⁽³⁾

وينفرد الفاعل بصفة جليلة عن بقية الشخصيات التي لها وظائف مختلفة، وذلك بالنظر إلى ثانوية الدور الذي تقوم به قياساً إلى دور الفاعل الرئيس. لذا لابد من التمييز بين الفاعل، أي الشخصية القائمة بالفعل ومجموعة الفاعلين الذين تربطهم وحدة التصرف الوظيفي.⁽⁴⁾ أما العلاقة بين المرسل والمرسل إليه فهي مرهونة بوجود منظومة من القيم التي يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً. وتتخلص وظيفة الموجه في المحافظة على القيم وترسيخها وضمان استمرارها عبر ما يوعزه للطرف الآخر (الموجه إليه - للفاعل).⁽⁵⁾

(1) في الخطاب السردى (نظرية غريماس) ، محمد الناصر العجيمي / 61 .

(2) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للتصميم / 50 . وللتحليل السيميائي للخطاب السردى (دراسة

لحكايات ألف ليلة وليلة، وكافيلة ودمعة) ، عبد الحميد بورايو / 7 .

(3) ينظر: في الخطاب السردى / 40 - 41 .

(4) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) ، سير المرزوقي وجميل شلكر / 69 .

(5) ينظر: في الخطاب السردى / 42 - 45 .

في حين ينتظم عاملا (المساعد والمعارض) في سياق العلاقة بين الموضوع ورغبة الذات الفاعلة ؛ وتتمحور وظيفة كل منهما حول تقديم العون لها وتذليل الصعوبات، أو حول خلق العوائق للحيلولة دون وصولها إلى الهدف.⁽¹⁾ وبذلك يتضح أنه في ضوء الدور الأساس للفاعل في الاندفاع نحو القيام بموضوع محدد تتولد علاقات الأزواج الأخرى، وتتحدد وظائفها. وكما سبقت الإشارة إلى أن الشخصية توصف بأنها مؤلفة من مجموعة علامات، فإن (هامون) يقسم الشخصيات على ثلاث فئات تقابل ثلاثة نماذج كبرى للعلامات ، هي:⁽²⁾

- شخصيات مرجعية.
- شخصيات اشارة.
- شخصيات تكرارية

وعلى وفق رؤيته توصف الشخصية بأنها ((مفهوم سيميولوجي ووحدة دلالية، وهي ايضا شكل فارغ تقوم ببنية على الأفعال والصفات، وتكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات ، ولا تكتمل الا حينما تنتهي الصفحة الأخيرة للنص ، فباكتماله تكتمل الشخصية وتتحدد علاماتها)).⁽³⁾

بناءً على ما ذكر فإن الشخصية تنقسم بالعلامية عندما يوحى تجليها الشكلي بدلالة مضمونية قابلة للتغير والتجدد في إطار النص، إذ قد تظهر ببنيتها السطحية في النهاية معنى مغايراً لما كان متوقعا ، أو لبعض من التصورات السابقة تجاهها، وذلك كله مرهون بتجدد الأفعال والسياقات التي ترد فيها، مع الأخذ

(1) في الخطاب المردي / 46 .

(2) ينظر سيميائية الشخصية الروائية / 203 . وسيمولوجية الشخصيات السردية، (عن الفت). ومدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص/ 101

(3) سيميائية الشخصية الروائية / 200 .

بنظر الاعتبار تطور أحداث للحكاية والتغيرات المنعكسة عليها.

ولا نعمل معرفة مدلول الشخصية أو فهم قيمتها - فحسب - على توافر النعوت والمعالم المتعلقة بها، ولا على التحولات التي تخضع لها قبل ثباتها واستقرار وضعها في نهاية العمل، إنما يتكامل المدلول أيضا بفعل طبيعة العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخرى.⁽¹⁾

والتعرف على أي من أنماط الشخصية مرتبط بالمدلول الذي نفهمه عنها؛ نظرا لأن ((الشخصية الروائية تولد من المعنى، والجمال التي تلتفظ بها، أو من خلال الجمل التي تلتفظها غيرها من شخصيات النص الروائي))،⁽²⁾ من هنا كانت طرائق تقديمها للقارئ متنوعة الصيغ والأشكال.⁽³⁾

أما تفسير قلة المعلومات المعروضة حول بعض الشخصيات وتجانب الإدلاء بمزيد من التفاصيل المتعلقة بها، فمرده راجع إلى ثانوية الدور الممنند إليها أو ربما لغرض جعلها محاطة بالغموض والتلفيز.

وانطلاقا من أنه قلما توجد شخصيات عديمة الفائدة،⁽⁴⁾ فإن القارئ يتطلع دائما إلى معرفة مزيد من الخصائص والسمات التي ربما تعينه على فك مغاليق الكثير من الوقائع والملابسات، فتكون بذلك دليلاً على طرح تساؤلات عديدة تتيح له الربط المنطقي بينها وبين الوضع الدال الذي يتخذه هذا المكون الأساس ضمن البنية الروائية. وفي حال تعلق قلة التركيز على بعض الشخصيات بثنائية دورها في دعم فكرة النص، فهذا لا يعني أنها - حتماً - مسطحة، أو أنها أقل شأناً من غيرها؛ لأن الشخصيات الثانوية - أحيانا - تكون نامية أيضا. ثم إن الشخصية

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي / 214 .

(2) سيميائية لشخصية الروائية / 204 .

(3) ينظر: عالم الرواية، رولان بورتوف وروبال لوفيليه، ت: نهاد النكرلي / 158 وما بعدها .

(4) المصدر نفسه / 143 .

سواء كانت رئيسة أو ثانوية، تبقى هي وسيلة الكاتب المعتمدة في التعبير عن أفكاره وتجسيد آرائه وإحساسه بواقعه.⁽¹⁾

إن دور الشخصية وهي تتكلم يختلف عن دورها وهي تفعل، ومن ثم تتفاوت نسبة اشتغالها أو أدائها للغايات المقصودة. لهذا يتعين التفريق بين كل من الشخصية والفاعل والعامل بما يأتي:⁽²⁾

1- الشخصيات: هي مجموع الصفات (الجسمية والعقلية والنفسية) التي تكون الفرد والتي تتأطر ضمن منظومة اجتماعية أو عوالم لها مكانتها الوجودية والحيوية.

2- الفواعل: تُطلق على الشخصيات عندما تنجز فعلا أو حدثا تؤديه عبر الدور الملقى على عاتقها.

3- العوامل: هي الفواعل التي يكون لاجازها موقفا لمعايير خاصة ومحددة ضمن المقاصد المرغوب في تحقيقها.

نفهم من ذلك ان الأبعاد الثلاثة يربطها نظام متسلسل يستدعي تصور الثاني منها تبع الأول، ومعرفة الثالث بناءً على وضع سابقه. فالشخصية تتحدد على وفق ما تتصف به من خصائص ظاهرة وباطنة، وهي تتحول الى مكون فاعل حين يبرز دورها بشكل ملموس من خلال نشاطها الفعلي الذي يجعلها - بانتمائه إلى المسار المرغوب فيه - احد العوامل المهمة.

كما ان اتساق خصائص البعد الأول وتكاملها يعتمد على ضوء تداخل هذا البعد مع تحديدات أخرى، بالنظر الى ((ان أي تصور للشخصية لا يمكن فصله عن التصور للعالم للشخصية او للذات او للفرد)).⁽³⁾

(1) رسم لشخصية في روايت حنا مينه ، فريال كمل سماحة / 26 .

(2) ينظر: قال الروي / 92 .

(3) سيبرولوجية الشخصيات الروائية ، هلايب سامون ، ت: سعيد بركرد ، موقع سعيد بركرد

وتوصف هذه العمومية بأنها بناء منظم ((يشتمل على جميع الآراء والأفكار والمشاعر والاتجاهات التي يكونها الفرد عن نفسه ، فضلا عن المعتقدات والقسم والقناعات والطموحات المستقبلية التي تتأثر الى حد كبير في النواحي الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية)).⁽¹⁾ ولاشك في ان هذه المعتقدات والقيم نابعة من طبيعة البيئة التي تعيش فيها الشخصية، أو نوع الطبقة المنتمية إليها. وهكذا فإن تكوين التصور السيميائي الخاص بالشخصية الروائية سواء كانت واقعية أم متخيلة قائم على منحها صفة علامية جامعة بين دالها للظاهر عبر (معالم شكلها ، سماتها الخلقية ، أقوالها وحواراتها ، تصرفاتها، حركاتها ، إنجازاتها الفعلية، طريقة تفكيرها)، وبين مدلولها الذي يتوارى خلف كل هذه الأمور، والذي يكرس لتحديد مفهومها ضمن سياقات النص، وكذلك في ضوء مرجعيتها مع العالم الخارجي، وصلتها بجميع المكونات الحكائية الأخرى، بخاصة الأحداث والوقائع التي لا تكتسب قيمتها الفنية إلا بها.

المبحث الأول

طبقات انتماء الشخصية

كثيراً ما يقترب البناء الفني للنص الروائي من البنيات الواقعية، بدافع محاكاته للعالم الذي يستقي منه اغلب الأحداث، بل أدق التفاصيل الحياتية. والرواية بما تحتويه من شخصيات تتوافق مختلف جوانبها مع الطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها، والتي تحول إلى الواقع بشكل مباشر في معظم الأحيان، على الرغم من تصافها بالبعد التخيلي في أحيان أخرى، لذا عُدت الرواية أكثر واقعية من غيرها من الفنون، وأجلى تجسيدا لأفعال وعلاقات اجتماعية وتاريخية لها مساس عميق بالقيم والمبادئ المعمودة على مستوى الحقائق. (1)

لكن بالمقابل ربما لا تكون الإحالة على الواقع بمعنى أن هذه الأحداث أو تلك الشخصيات اجتلبها الروائي من مرجعها كما هي وأسقطها مباشرة في نصه، فقد تكون بعض الشخصيات لا وجود لها في المجال الواقعي، إلا أننا نقول عنها واقعية، لأنها تعطي انطباعاً واضحاً عن وجود ما يماثلها أو يشابهها على أرض الحقيقة، ((فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات))، (2) بمنظار أنها تعكس الواقع في مجمل تناقضاته الأساسية وحركة وسطه العام، وذلك عبر ما تمتلكه من سمات فكرية وعاطفية أو ما تتحدد به من ممارسات فعلية معينة. (3)

وتتضم رواية (الزيتي بركات) ذات الطعنة المشخصة عالماً بانورامياً زاخراً بشخصيات متفاوتة الأنماط، من حيث الوفاء / الخيانة، الغنى / الفقر، السعادة /

(1) لفتاح النص الروائي، سعيد يمين / 140 .

(2) الرواية جسداً أدبياً، عبد الملك مرتاض، الأكلام، ع11-12، ص131 / 1986 .

(3) حركة الشخص (في شرق المتوسط)، إبراهيم جندري، الموقف الثقافي، ع27 ص84 / 2000 .

الشفاء، العدالة /الظلم ، القوة / الضعف، الشباب / الشيخوخة، الذبل / للدناءة،
الرق / الغلظة.

بعض هذه الشخصيات مشارك أساس، وذو حضور متواتر في أحداث الرواية،
في حين لا يؤدي بعضها الآخر إلا دوراً ثانوياً فيها ، ومنها ما يدلي الراوي عنه
أوصافاً وخصائص كثيرة (جسمانية أو نفسية أو عقلية)، ومنها ما هو قليل
الأوصاف، وأحياناً مجهول الهوية، ومع تنوعها الكبير ومكانتها المتباينة فقد
تعددت محددات انتمائها بين عدة طبقات هي:

طبقة الإدارة السياسية ، الطبقة الدينية ، الطبقة الشعبية العامة

أولاً: طبقة الإدارة السياسية:

بالنظر إلى العنوان الذي يحمل اسم الشخصية الرجولية المحورية
وهو (بركات) مقمماً عليه لقب (الزيني) الذي أضفاه سلطان الديار المصرية على
الاسم، يتبادر - بدءاً - إلى ذهن أي قارئ يطالع صفحات الأجزاء الأول من
الرواية مدى فضائل هذه الشخصية من خلال دأبها على رد المظالم وإرجاع
الحقوق إلى أهلها ، ومحاولتها للقضاء على الإقطاع المملوكي ، وتقويض
الضرائب وكل أنواع الاحتكار الخائفة لاقتصاد البلد بشكل عام ، فكان أثر ذلك أن
خلق لها مكانة عظيمة في قلوب الشعب ، وجعلها تآل ثقتهم وثقة السلطان قبل
كل شيء ، إذ بوأها الأخير وظيفة تولي الحسبة ووكّل إليها وظائف عديدة. لكنها
ظهرت فيما بعد - أي في الأجزاء اللاحقة تباعاً حتى النهاية - بأنها خلاف ما
يوقعه العنوان في النفس من ارتياح ، لينكسر بذلك أفق توقع القارئ عبر تناقض
الظاهر مع الباطن أو المرئي مع المخفي، حيث التعارض قائم منذ البداية بين
عنوان النص ومضمونه الكلي.

وفي ((أي عمل أدبي لا بد أن تكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية،
إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون

العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى ، وعليه فإن العنوان كعلامة أو أمانة تشير إلى النص، يكون أشبه بالهوية أو اللفظة الشهيرة، وهو أيضا بعد عتبة للقراءة⁽¹⁾، ومخلأ أولياً⁽²⁾ يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بكر يتم منها العبور إلى النص⁽³⁾. لذا فقد رأينا في عنوان الرواية ما يحفز على الرغبة في معرفة الكثير من التفاصيل عن هذه الشخصية التي استأثرت أن تكون لافتة موضوعة على الغلاف . ولما وجدنا الأمر منصباً في الجانب المياسي بالدرجة الأولى، كان حقاً أن ننتبين على شخصيات أخرى في الرواية يجمعها فيصل مشترك، هو الانتماء إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها الزيني بركات.

وقبل اللجوء في التفاصيل، لا بد من الإشارة إلى أن التركيز المكثف على أصحاب هذه الفئة الطبقية إنما يحمل دلالة رمزية لذوي السلطة التي حكمت مصر في عقد الستينيات ، وهي الفترة التي قصد الغيطاني نقل مآسي شعبه فيها، مصوراً ومنقداً أحوال مجتمعه المصري بذريعة الماضي التاريخية، إذ يقول: ((جاءت (الزيني بركات) نتيجة لعوامل عديدة أهمها في تقديري تجربة معاناة القهر البوليسي في مصر خلال الستينات. كانت هناك تجربة ضخمة تهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، تهدف إلى تحقيق أحلام البسطاء، يقودها زعيم كبير هو جمال عبد الناصر، ولكن كان مقتل هذه التجربة في رأيي هو الأسلوب الذي تعاملت به مع الديمقراطية، وأحياناً كنا نحجم عن الحديث بهذا الشكل ؛ لأن هذه التجربة بعد

(1) الفضاء الروائي في الجازية والدرويش لعبد الحميد هداولة (دراسة في المبنى والمبنى) ، الطاهر زرونية ، المساطة ، ع 1 ، ص 15 / 1991 . وينظر: البديلة في النص الروائي ، صندوق نور الدين / 69 - 70 . وللتجريب وجمالية المفارقة السردية في رواية الدرويش يهودن في المنفى، بوشوشة بن جمعة صان ، ع 116 ، ص 75 - 76 .

(2) سيمياء العنوان ، بسام قطوس / 39 . وينظر: عنوان القصيدة في شعر محمود درويش - دراسة سيميائية- ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل - كلية التربية / 99 .

انتهائها تعرضت وما تزال تتعرض لهجوم حاد من خصوم العدالة الاجتماعية، ومن خصوم إتاحة الفرص أمام الفقراء⁽¹⁾)).

نتوزع الطبقة السياسية في الرواية بين عدة شخصيات نبدأ بها بحسب أهميتها، ونسبة إشغالها لمساحة النص:

أ- (الزيني بركات) منولي الحسبة: وقد تواتر ذكره 450 مرة بالاسم و46 مرة بالصفة، فضلاً عن ذكره بالضمير أكثر من 15 مرة.

ب- (زكريا بن راضي) نائب المحتسب: ذُكر 315 مرة بالاسم و50 مرة بالصفة و10 مرات بالضمير.

ج- (السلطان الغوري): يستلوح عدد مرات تواتر ذكره بين 150-155 مرة بلفظ السلطان و10 مرات بلفظ الغوري و9 مرات بالضمير.

د- (الأمرء وكبار المسؤولين): تتفاوت مساحة إشغالهم للنص بنسب قليلة ومقاربة.

إن إحصاء الأرقام في نسب هذه الطبقة وغيرها من الطبقات الاجتماعية التي سننتطرق إليها، يسجل حضور كل شخصية بحسب دورها في تحريك الأحداث؛ ذلك ((أن تواتر الذكر يجب أن يكون دليلاً على شيء ما))⁽²⁾، وهذا الشيء هو ما يؤيد درجة استئثارها في الرواية، فنترك أن ثمة فرقاً بين الرئيسة منها والثانوية. كما نلاحظ هنا في الطبقة السياسية أن ذكر الشخصية بالاسم الذي يعد أقوى دلالة على ذاتها من ذكرها بالضمير أو بالصفة قد فاق على الاثنين الآخرين ، ولو ناظرنا بين صفحات الرواية التي يبلغ عددها 278 صفحة، وبين ما شغلته الشخصيتان الأولى والثانية مثلاً، لرأينا غزارة ورودها في النص بمعدل أكثر من مرة في كل صفحة، علماً أن هناك بياضات عديدة تتخلل أجزاء الرواية؛ مما

(1) من تجربتي: الزيني بركات ، جمال النبطاني ، مقهى الثقافة العربي www.khayyat.net.

(2) ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بنعناد)، عبد الملك مرتاض / 71 .

يدل على أن الراوي قد أعطاهما مساحة كبيرة في بنائه المردي، تتناسب وترقى مع موقعهما المسؤول عن القيادة المركزية لشؤون الديار المصرية، وإدارتهما لجهازها المخابراتي الرهيب.

أ- الزيني بركات مقولي الحسبة:

بدأت هذه الشخصية قائمة على تقسيم ثنائي مستند على محورين متناقضين من القيم، هما (محور الخير المزيف/ظاهرأ، ومحور الشر/باطناً). وهي من الشخصيات التي كان لها وجود حقيقي في حقبة من حقبات تاريخ العصر المملوكي على وفق ما قدمه المؤرخ أحمد بن إياس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور). وتتبري هذه الشخصية في مقدمة طبقته الواقعية المدرجة ضمن نمط الشخصية المرجوة السياسية، بما يعنيه هذا النمط من ((الشخصيات التي قامت بأدوار سياسية على فضاء التاريخ، ويمثل وجودها في النص علامة⁽¹⁾)) مصورة لجزئية حياتية معينة يرمي الكاتب التنويه إليها.

ومنصب الحسبة الذي تولاه الزيني هو أول تلك الأدوار، وهو منصب يتجدد في ((الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وما يتعلق بحقوق الله وحقوق الناس، وما يكون مشتركاً بينهما))⁽²⁾. كما يعرفه لنا أيضاً - في متن الرواية - أحد راوييها، وهو الرحالة البندقي (فياسكونتي جالنتي) الذي زار للقاهرة مرات عديدة، إذ يقول: هو ((منصب يجمع بين السلطة الدينية والمدنية، ويتلخص في ضمان للخير وطرد للشر))⁽³⁾.

ويستلزم لمن يقوم بهذا المنصب صفات عديدة أهمها: الإخلاص والعلم

(1) سبائية شخصية الرواقية / 214 .

(2) الحسبة، المجمع العلمي، ج 4، مج 46، ص 91/1999 .

(3) الزيني بركات، جمال لنيطلي / 138 .

والورع، والحكمة والعدالة وحسن الخلق ومستر العورات والعيوب.⁽¹⁾

وقد استطاع ابن موسى بمهارة عالية تملك معظم هذه الصفات واصطناعها أمام الناس عامة والسلطان خاصة، فعندما أسندت إليه الحسبة تظاهر بتواضعه ومدى إخلاص نيته لخالقه، معطنا عدم رغبته في تولي ما وُكل به لعظم ذلك عليه وخشيته من تحمل الأثام ونقل التبعات. ((على مرأى من الأمراء في حضور عظيم طلب الزيني بركات بصوت خدشه التأثر أن يعفيه مولاه من وظيفة الحسبة، قال بصوت مرتجف: (الحسبة يا مولاي ولاية يؤتمن صاحبها على أحوال العباد، وحاشا لله أن أجد في نفسي القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان، أتمنى إقضاء عمري في أمن وسلام، بعيداً عن أمور الحكم والحكام، ما أريده رقة آمنة، لا يقلقني فيها سب إنسان أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم لأصفه من ظالمه)))⁽²⁾

فيالأخذ على أن معنى المنطوق يمكن أن يكون له عدة تغليات بحسب طبيعة أو كيفية إصدار الصوت الذي يدخل ضمن مباحث الحقل السيميائي،⁽³⁾ نجد أن الترميم مكتمل في هذا المقطع بسبب قد برع ابن موسى في تمثيلها أمام حشد الأمراء حتى كأنه محرهم بطريقته المتملقة، ابتداءً من العنصر المؤثر للتصديق به، وهو الصوت (المخدوش والمرتجف)، إذ معلوم أن هاتين الصفتين خاصتان بالجسد وليس بالصوت، لكن مقول القول وعظم مقامه تطلبا إضفاء ما ليس للصوت إليه، مبالغة في الإشارة إلى قدرة هذه الشخصية على جعل صفات العام (الجسد) منسوبة إلى ما هو خاص (الصوت)، والمبالغة هنا تتناسب مع جسامه وعظم نيته المضمره في خيانة دولة المماليك التي أتمنتها، وإيقاعها تحت وطأة الجيوش

⁽¹⁾ ينظر: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ابن تيمية / 31-46 .

⁽²⁾ الزيني بركات / 40-41 .

⁽³⁾ الألب والدلالة، تودوروف، ت: محمد تديم خبطة / 15 .

وكذلك لاحظ لباقة الزيني وانتقاده كل المفردات التي توحى بحسن أخلاقه ونبله، فالخشية والتواضع والعدالة في رد المظالم كلها من مؤهلات نبوأ هذا المنصب. ومما زاد في ستر خداعه للأمرء والسلطان هو خضوعه أمامهم وبكاؤه ((نموعاً حقيقياً، لاشك في ملوحة طعمها))،⁽¹⁾ تبيلاً لرقه قلبه وبرهاناً على شدة مخافته من الله، ومن ثمّ فالذي يساوره الريب من الحاضرين في صوته أو قوله سوف يستعصى عليه تكذيب رؤيته لنموع المؤكدة بملوحة طعمها.

ويمكن أن نستجمع مواصفات الزيني وملكانته المؤهلة لأدائه الفعلي في الرواية على وفق ما ورد عنه، بما يأتي:

- امتلاكه ذكورة قوية قادرة على استرجاع الماضي وتمييز الوجوه العابرة عليه حتى إن كانت رؤيته لها لا تتعدى مرة واحدة (ص7-8).
- علمه الشرعي الواسع وإجانبته للنصوص الفقهية (ص102).
- ذكاؤه الحاد في وضع المخططات والوصول إلى مبتغاه عبر ما يستجده من أفكار (ص185) و(ص191).
- القدرة على معايشة البساطة بدليل تواضع بيته وعدم تغييره إياه، مع أحقيته لذلك، بوصفه ناظراً لمنصب ذي شأن رفيع (ص115). مع قلة ما يمتلكه من مال (ص120).
- القدرة على استكراج الآخرين والإفادة من خبراتهم وتجاربهم وصولاً إلى ما هو أكمل وأعلى في كل شيء (ص146).

(1) الزيني بركلت / 39.

* النعم في حقيقته هو صالح المذاق. ينظر: البكاء أسبابه وأهميته وأحكامه للفقيه، قاسم صالح الحاملي، مجلة جامعة الكوفة للعلوم الإنسانية، مج3، ع12، ص2008 / 84.

- العمل على إيهام الناس حتى من يشتغل معه في السلك نفسه بأن لديه فرقة بصاصة* محكمة وخاصة به، لكن اتضحت فيما بعد أنها فرقة وهمية (ص190) و(ص262).
- انتهاجه حيلاً كلامية لكسب ود الناس واحترامهم له، تساعد في ذلك نباهته وهيبته العظيمة ولباقيته القدرة على الإقناع (ص181) و(ص198) و(ص200-201-202) و(ص241).
- الظاهر بالعدالة والقوى والخشوع (ص62-63) و(ص80) و(ص164-165).
- إشرافه على شؤون الرعية بنفسه ونزوله إلى الأسواق ومعايشة الناس والتحدث إليهم بشكل مباشر وتحقيق بعض وعده لهم، كل ذلك هياً لأنه أسباب المحافظة على الوظيفة لمدة أطول من غيره (ص9) و(ص97) و(ص195).
- الغيوض والسرية في العمل، والتحرك بخفية تامة لصالح العثمانيين (ص39) و(ص115).
- قدرته العجيبة على معرفة المستور وكشف المخفي من الأمور (ص11-12) و(ص134) و (ص148) و(ص241).
- ولا شك في أن ذلك كله ارتباطاً مع الجوهر القائم على ((مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي)).⁽¹⁾ وقد بدا الزيني بارعاً في إحكام هذه العلاقات جميعها سواء في تواصله مع رجال الجهة المرسل إليها (الدولة المملوكية) أو في تعاونه مع الجهة العثمانية التي أرسلته للعمل على

* البصاصة: وهي ما تقوم على المراقبة الحذرة المتمثلة في سرية التجسس على الآخرين. فـ يُقال للجنسوس (بصاص) " . المعاداة والتقاليد والتمايز المصرية ، أحمد أمين / 87.

(1) في نظرية الألب ، شكري عزيز ملضي / 127 .

انهيارها والهيمنة على السلطة.

ونظراً للصور المتنوعة التي لتبرى من خلالها هذا المحتسب، فقد لاحظنا المداخلة الرمزية بين بنية شخصيته وشخصية أخرى يعد ظهورها علامة من علامات قيام الساعة. ((من أي طينة خلق بركات هذا، هل جاء المسيح الدجال متكرراً)).⁽¹⁾ فلو علمنا معنى الدجال للاحتظنا بعض وجوه للتربيط بينه وبين الزيني، إذ إن الدجال هو من دجل - دجل أي المموه للكذاب ، وبه سُمي الدجال؛ لأنه يجل الحق بالباطل أي يغطيه.⁽²⁾ وقيل من معانيه أيضاً: الخلط واللبس والخدع.⁽³⁾ ومن كانت هذه صفاته سيكون بمقدوره تضليل الناس بما يقوله ويفعله، ومن ثم يستمرى فتنته على الجميع. وقد حذر الرسول صلى الله عليه وسلم أمته من ذلك متنبهاً إلى أنه دلالة على قيام الساعة التي من أشراتها، نزول البركات.⁽⁴⁾ وفي هذا إشارة جلية على القتران شخصية للزيني بركات في الرواية بالمسيح الدجال؛ نظراً لانتهاجه السياسة عينها القائمة على الكذب والتضليل والخداع المورث لهلاك الناس في النهاية.

ومع هذه الصفات كان لا بد أن يحمل الزيني بعض الإشارات الخارقة للعادة، من ذلك ما قيل عن سر اختفاء المرأة التي زعقت في وجهه وشتمته. ((لساذا زعقت في وجهه أمام الخلق، فهذا ما لن يطلع عليه مخلوق، وألمح العجوز إلى احتمال قيام صلات خفية بين الزيني وعالم الجن)).⁽⁵⁾ من هنا يمكن تفسير معرفته لمعظم الأمور المجهولة وقدرته على النفاذ إلى الخبايا بتلك الصلات فعلاً؛ وذلك

(1) الزيني بركات / 39 . وينظر الصفحات (161) و (162) و (216) .

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور / 11 : 236 .

(3) المسيح الدجال (قراءة سياسية في أصول الديانت الكبرى) ، سعد أيوب / 237 .

(4) ينظر: الإشاعة لأخرط الساعة ، محمد الحسيني / 260 .

(5) الزيني بركات / 88 .

لامتلاك الجن طاقات خارقة في الوصول إلى كل شيء بسهولة، وهو ما تعجز عنه قدرات البشر، الأمر الذي ساعده - بالنتيجة - على الاتصاف بهذه القدرة العجيبة التي أسندت مقومات شخصيته خير إسناد. ومن جانب آخر يدل على وجود هذه الصلات أيضاً، طوافه بين نواحي الديار المصرية وهو يحمل الميزان والصنج اللذين يرمزان إلى العدالة والمساواة. وفي المعنى اللغوي للصنج إشارة بيّنة إلى العالم الجني، إذ جاء في ما يخص ذلك، أن صنج الجن: صوته، قال القطامي:

تبّيت الغول تهزج أن تسراه وصنج الجن من طرب بهيم
أي كأن الجن تغني بالصنج، وهو الذي يتخذ من الدفوف أو من صفر يضرب أحدهما بالآخر.⁽¹⁾ بهذه القوة السحرية التي أعانت ملكاته على اختراق المستور تحقق لابن موسى ما لم يتحقق لمحتسب قبله ، إذ نال رضا الناس عنه، وبدأت شعبيته بينهم تزداد شيئاً فشيئاً، بل نلاحظ كذلك خضوعهم حتى لإيماءاته التي قوبلت بالاستجابة منذ أول خطبة يخطبها فيهم، ويطلع بها عليهم في الجامع. ((فوق منبر الأزهر القديم وقف ، المسجد يفيض بالخلق من كل لون وصنف ، زعقوا فارتجت الأعمدة، وكادت المآذن تميل، بدا وكأن كل قوة مستعجز عن إسكاتهم، لكن الزيني رفع يده اليمنى مفردة الأصابع (يده عادية، أصابعه خمس)، وكان قوة سحرية تميل منه، طاف الصمت مغلّقا أفواه الناس، قيل فيما بعد انه أوتي مقدرة على جعل للخلق يصمتون، ولو أراد أن يذرفوا الدموع لفل، سرى صوته بين الناس هادئاً)).⁽²⁾

إن للتأكيد هنا على خِلقَة يده الطبيعية التي هي خِلقَة نمطية لكل البشر، جاء نتيجة التعجب عن مدى التفات الناس نحو مضمون حركتها الإبلاغية، حيث

(1) لسان العرب / 2: 311 .

(2) الزيني بركات / 61 - 62 .

الحركات الجسدية يمكن أن تستخدم بوصفها ((وسيلة من وسائل الإبلاغ إلى جانب اللغة)).⁽¹⁾ والتعجب من كونها (عادية / سحرية) مبني على التضاد بين الاثنين، لأن العادي هو المؤلف الخاص بعالم الإنسان، والسحري هو المخالف له المقترن بصفات الجن، فكأنه حصل تلبس بينهما، من منطلق أن للجن قدرة على التشكل بالهيئة الإنسية، أو ربما أن تلك القوة الكامنة في الحركة استعانت بإلهام ذي صفة سحرية مشتقة من مخلوقات خارقة، تمكنت من إسكات هرج الحاضرين الصاخب.

والذي يحملنا على الوقوف لفك الإشارة للجسدية هو ما تمنحه من رموز ودلالات تساعد على فهم وضع الإيمان بأبعاده المختلفة.⁽²⁾ إذ نلاحظ أن اتجاه حركة اليد في المقطع المذكور كان عمودياً، مما يدل على الرفع والعلو المناسبين لمقام المحتسب من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الدلالة تتسم مع قصدية رفع اليمنى بدلاً عن اليسرى، لأنها تتضمن معنى الأعمال الصالحة، بدليل أن القرآن الكريم في مواضع بشرى للتكريم الأخروي، لقب القائمين بأفعال البر والصلاح وللتقوى بـ(أصحاب اليمين)⁽³⁾ كما أن كثرة التحويل على اليد اليمنى في قضاء أغلب اللوازم والحاجات جعلها مختصة بالذكر هنا؛ إذ لو قيل (اليسرى) لقصر الاشتغال بها على نطاق أضيق مجالاً في الاستخدام ونقل قدرة على الأداء؛ فكان رفع الزيني ليمناه من باب الإحياء للحاضرين عن سعة ما سيقوم به من مهام إدارية - محمولة على الإيجاب - بنقل حالهم إلى أحسن وأفضل مما

(1) من سيولوجيا الاتصال (حركة الجسد)، د. محمد عولان، ضمن كتاب (السيمائية والنص الأدبي)

251 /

(2) لغة الجسد في رواية رمل الغاية لوليفي الأعرج، السعيد بوسقطه، ضمن كتاب (السيمائية والنص

الأدبي / 98.

(3) سورة الواقعة، الآية (27-38 و90-91). سورة المدثر، الآية (39)

كانوا عليه في السابق؛ والفعل الحسن/ الكثير بحق الفئة المحكومة هو أقصى ما تروجه ممن يتولى أمرها؛ كما نعتقد أن شكل يده وحال أصابعها مفردة يمكن أن يترجم معاني (اللين والوقار والسكينة) ، في حين لو كان قد طبقها أو ضم بعضها إلى بعض لرمزت إلى معاني (الصد والحزم والشدة والصلابة)؛ لهذا بدا الشكل الأول باعثاً يطمئن متلقي الخطبة، بحيث يجعلهم يستشعرون الراحة النفسية - وهو هدف الزيني - صوب الخطاب وقائله. وبذلك صارت دلالات الإشارة الحركية مهدداً سابقاً لتأثير المخاطبة بالكلام.

ومن دهاء الزيني أن علم نائبه (زكريا) وسائل الخديعة في كيفية تكوين الصورة المظهرية للاتقة التي تحبب المسؤولين للكبار إلى الناس عامة، وتزيد من درجة ثقتهم بعدلتهم. ((ضحك الزيني، عال.. عال.. وأخبار الصلاة ؟ أبتسم زكريا، يدي قبلة الشفاء، تزيد ضحك الزيني، اسمع يا زكريا.. لابد أن تحل مكانة في قلوبهم اكبر، غدا اركب حصانك، دع رجلاً من رجالك يرتدي ملابس فلاح، وآخر من رجالك في ملابس مملوك، ليضرب الثاني الأول ضرباً فظيعاً، وطبعاً يتصانف عبور موكبك، هنا ترحل أنت نصف الفلاح واقبض على المملوك، أكثر من أشباه هذا يحبك الله إلى قلوب الخلق، وعندما يصل البصاصون يجدون لأول مرة في تاريخ الإيمان بصاصاً عظيماً لا يتقن عمله فحسب، إنما يحبه الخلق ويحترمونه، هذا يساعدنا على نشر العدالة وإقامة الميزان))⁽¹⁾

وهكذا يتبين نقض الزيني لشروط الحسبة المذكورة مسبقاً وإن كان قد تظاهر ببعضها؛ فما لبثت عليه منهاج عمله مع الطرف المخدوع (سلطة الممالك - الشعب) مفارق لها تماماً. وتوضيحاً لهذا المنهاج يمكن أن نجمله بالتناقضات المتضادة الآتية: (الإخلاص - الخيانة) ، (الورع والتقوى الظاهرة - التردد سرا

(1) تلي بركات / 191 .

إلى بيوت الخطيئة) ، (العدالة - ظلم العباد والبش بالضعفاء) ، (ستر العورات - فضحها وكشفها كالذي فعله مع العطار وجاريته الرومية) ، (تجنب التجمس - البراعة في استخدام أحدث طرائق البصاصة).

وتبعاً لما عرفناه عن هذه الشخصية فقد جاء التناقض فيها حتى مع أوصافها الجسدية. ((لا يذكر طول القامة، يذكره ممثلنا لحيلاً، معتدلاً وذاً حدية، لا تثبت صورته في ذهن⁽¹⁾))، مما يدل على أن هيئته الخلقية يحوطها للتشويش والخموض كأفعاله المضللة.

وازدواجيته هذه لمحها للرحالة أيضاً في عينيّه التي شبيهها بعيني القط. ((لم أرَ مثل بريق عينيّه، لمعانها، خلال الحديث تضيقان، حدقتي قط في سواد ليلى، عيناه خلقتا لتنفذا في ضباب البلاد الشمالية، في ظلامها، عبر صمتها المطبق، لا يرى الوجه والملاح، إنما ينفذ إلى قاع للجمجمة، إلى ضلوع الصدر، يكشف المخبأ من الآمال، حقيقة المشاعر، في ملامحه نكاء برق، اغماضة عينيّه فيها رقة وطيبة تكني الروح منه، في نفس الوقت (كذا) تبعث الرهبة)).⁽²⁾ فنرى أن التشبيه قد جاء (مفصلاً)،⁽³⁾ أنكر وجهي الشبه (البريق وطريقة الإغماض)، وهما يرمزان إلى منلول الطبايع المتناغرة الخداعة التي يحملها المشبه (الزني)، ويتصف بها - مرجعياً - المشبه به (القط) الذي قيل أن من أسمائه (الخَيْذَع)،⁽⁴⁾ والخَيْذَع هو ((مَن لا يوثق بمودته)).⁽⁵⁾ وقد انعكست هذه المودة غير الموثوق بها والمشار إليها في إغماض العينين على بريقها أيضاً نظراً لما يحننه البريق من

(1) المصدر نفسه / 81 .

(2) الزيني بركلت / 9 - 10 .

(3) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبنع ، احمد الهنسي / 166 .

(4) ينظر: المستطرف في كل فن مستظرف ، شهاب الدين الأبهري / 2 : 248 .

(5) تاج العروس ، محمد مرتضى الزبيدي / 20 : 487 .

جذب للآخر بلمعانه الذي سرعان ما يخفت ويزول إعجاب ناظره مع انقضاء منته المحددة في الليل، على أساس أن ضوء البريق يظهر واضحا في هذا الوقت (ضوء في سواد) أكثر من ظهوره في وقت النهار (ضوء في بياض) ؛ ومع السواد والظلام لا تُترك الأشياء على حقيقتها حتى إن كانت براقا.

أما قوله (البلاد الشمالية) ففيه إشارة إلى البلاد التي تعاون الزيني معها - في السر - من أجل إسقاط دولة المماليك المصرية، وهي بلاد الترك بحسب موقعها الجغرافي الواقع شمالا، وقد قُرنت هنا بذكر (الضباب) ليكون دالا على تضليل الرؤية الموضحة لحقيقة الأمور البعيدة التي يُخشى وقوعها بدخول جيش ابن عثمان دولة مصر المملوكية، وذلك ترتباً على صلات الزيني الخفية بالعثمانيين من جهة، واستغلاله عواقب تفككها الداخلي المتجنر في بنيان سلطتها السياسية من جهة أخرى.

إذن ينبغي ما سلف ذكره عن اتسام هذه الشخصية بمنافاة الاستقرار أو الذيمومة على حالة واحدة في طبيعة الخصائص والأطوار والمعاملة، بل في المظهر الجسماني أيضا، وذلك بفعل تعقد بنياتها التكوينية وتميزها بالخاصية الخفية التي أعانتها على ظاهرة التقلب وعدم الثبات، ولو لم تكن كذلك لما استطاعت تأدية دورها الوظيفي الخائن بكفاءة؛ حيث ((الذات الكفأة يجب أولا أن تحدد بمساعدة الخصائص للصيقة بها))⁽¹⁾ وهذا الأمر هو ما جعلها تحظى بالاهتمام الاجتماعي الكبير، وتستدعي انتباه القارئ في الوقت نفسه.

ويمكن إيضاح عناصر أنموذجها العملي بهذا المخطط :

المرسل إليه



المرسل (الدولة العثمانية)

(الدولة المملوكية)



(1) يدخل إلى السيميائية السردية والخطبية ، جوليف كورنيس ، ت: جمال حضري / 33 - 34 .

والشعب المصري)

→ (القاصد) (الزيني)

الموضوع (الخيانة وتمكين
العثمانيين من الانتماء)

المعرض (القاص)

المساعد (مكونات الشخصية مع
الاضطراب الداخلي لدولة المملوك)
الدينية والاجتماعية)

ب- زكريا (تأليب المحتسب):

كثيراً ما اعتمد الراوي الداخلي للأحداث على شخصية (زكريا) التي تجسد
المنطق التكراري في الرواية إلى جانب الراوي (الرحالة) في استعادة مواقف
العديد من الشخصيات، وتذكر مجريات الماضي: لإعطاء المؤشرات التي تساعد
القارئ على الربط بين الوقائع ولحمة تفاصيلها للدققة بعضها مع بعض.

إذ تأتي هذه الشخصية في الموقع الثاني من حيث الأهمية والتواصل مع
صيرورة الممارات الحديثة، ودورها البارز راجع إلى بقائها على منصبها بعد
انتهاء عهد المحتسب السابق (علي بن أبي الجود) ومجيء المحتسب الجديد
(الزيني بركات)، وكذلك اطلاعها اليومي على كل ما يستجد من أخبار، ومعرفتها
الموسوعية عما يخص مختلف أحوال البلاد والعباد، وذلك بحكم إدارتها لأدق
واخطر جهاز للبصاصة يشغله أفراد عتاة، مسخرون لهذه المهنة التجسسية. ((هنا
نتلخص الديار المصرية، دائماً يقول زكريا لأعوانه المقربين، عندما أود للذهاب
إلى أي بلدة في مصر لا أبتعد عن بيتي، أجيء إلى هنا، لكل بلدة قسم، كل قرية،
أي كوم أو عزبة، أي إقطاع في بر مصر من أنداها إلى أقصاها، كل دفتر يحوي
أوصاف المكان، ما اشتهر به، ثم أهم الأشخاص فيها، كافة ما يتوفر عنهم، القسم
للخاص بالقاهرة يحوي حاراتها وخططها وجوامعها، رجالها وشيوخها ونساءها
وعلمائها وجواربها وبيوت الخطأ فيها وشرطتها وعسمها وفقهاءها (كذا)
وحماماتها وأسواقها وخاناتها وطوائفها ومغنياتها وملاهيها، وأسماء الأروم

المقيمين والقادمين والراجلين والإفرنج العابرين، ومن يتصل بهم، يتردد عليهم من المصريين، كل أمر كبير أو صغير هنا، أما الأمراء واعيان الناس ومشاهير الخلق فكل ما يتعلق بهم، أمزجتهم وعاداتهم، مشاربهم وأهواؤهم (كذا)، ما مر بهم من أفراح وأتراح كله هنا، يقول زكريا متباهيا: هذا القسم في الديوان مفخرة للسلطان وغرة جبين السلطنة المصرية، لم يحدث قط أن أعد شيء كهذا في تاريخ أي بصاص مصري أو إفرنجي⁽¹⁾.

إنّ المعلومات كلها الخاصة والعامة، عن القاصي والداني يستطيع زكريا الحصول عليها عن طريق بث رجاله البصاصين الذين ينقلون له تفاصيل الأمور الصغيرة والكبيرة، ليتم توثيقها عل وفق لحدث طريقة مبتكرة في ذلك الوقت، وهي طريقة السجلات التي يختص كل منها بمحور معين. ووثوق زكريا بدقة ما يُنقل إليه مستند إلى قيام جهازه للتجسس هذا على شبكة نظامية في منتهى الأحكام والتقنية التي يشير عمق دالها إلى نظام الاستخبارات المصرية في العصر الحديث، وذلك ببَيان ما تمتلكه من آليات مقارنة لبنياتها، ووسائل دقيقة تتلخص بما يأتي:

1- يُسخر أكثر من بصاص للمهمة نفسها من أجل التأكد من صحة المعلومة المنقولة.

2- لا ينضم أي شخص إلى الجهاز إلا من كانت له مهارة الاندماج مع الناس والتمثل بصفاتهم والشرب بعاداتهم، للحيلولة دون للشك به، ويُدعى (بصاصا أصليا)، مع ضرورة امتلاكه معرفة واسعة بمختلف العلوم والاختصاصات ليكون قادرا على التفكير وتحليل الأمور ببطنة وذكاء.

3- هناك نوع آخر هو (البصاص المستنقع) للمنضم من الفئة نفسها، أي إذا أُريد معرفة شيء عن العطارين ضمّ واحد منهم إلى الجهاز، فيكون عطارا

(1) الزيني بركات / 36 .

بصاصة، وهكذا مع الفحاميين والنجاسين ومائر اللقات، وهذا طبعاً بعد أن يتم تدريبه على البصاصة بشكل متقن.

4- كل بصاص يجهل قرينه، ويقوم احدهما بمراقبة الآخر من دون أن يشعر بمن يراقبه، ومن ثمّ يتم كشف الخائن منهم ومعاقبته بالإعدام أو تعذيبه حتى يعترف في حال موالاته لجهة مغايرة أو إخفائه للحقيقة.

5- ربما يكون البصاص امرأة عجوزاً، أو طفلاً صغيراً، أو أحياناً قد يتصنع الغباء وفقدان العقل.

6- الإغراء بالانضمام القسري إلى هذا الجهاز عبر رسم آمال الثنى والجاه أمام الشخص المنضم.

بهذه الوسائل كلها متضاربة تكونت للجهاز قدرة النفاذ إلى جزئيات المناسحي الحياتية المختلفة، وقد كان ذلك أكثر الأسباب بلوغاً في بث الرعب والخوف بين صفوف أفراد الشعب؛ مما قصد الكاتب إلى نقله أو الإشارة من خلاله إلى رقابة المخابرات في سلطة عصره التي عملت على كتم حرية الأفهام، وقتل أي بادرة ديمقراطية ترمي إلى إبداء الرأي أو ممارسة العقيدة للمعارضة. يقول في صدد ذلك : ((عائنا من الرقابة في الستينات وأسلوب التعامل البوليسي وتصور أن هذا كان احد أسباب علاقتي بالتاريخ)).⁽¹⁾

إن تحويل الإنسان للعادي إلى إنسان ثان من صنف آخر كان هو السائر في منهاج الشهاب زكريا. ((يجب أن تكون الخطوة التي يعبر فيها الإنسان عتبة أبوابنا حداً فاصلاً بين عهدين، عندها ينقسم العمر الواحد قسمين، بحيث يخرج الإنسان من هنا يحمل نفس الاسم لكنه في حقيقة الأمر شخص آخر)).⁽²⁾ ليس هذا فحسب ، بل نجد زكريا - وهو المترجم الأعظم للبصاصة - كثير الأمال

(1) من تجربتي: الزيني بركلت ، (من اللت)

(2) الزيني بركلت / 214 .

والتطلعات المستقبلية للرقى بنظام جهازه إلى درجة عالية من الجودة والنقاة في العمل. ((أرى يوماً يجيء، فيمكن للبصااص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة الميلاد حتى مماته، ليس الظاهر فحسب إنما ما يبطنه من خواطر، ما يراه من أحلام، بهذا نرصد كل شيء منذ مولده، نعرف أهواءه ومشاربه بحيث نتنبأ بما سيقطه في العام العشرين من عمره مثلاً، فلمستطيع منعه أو دعمه قبلها(.....) أرى يوماً تنزع فيه الأعضاء من جسم الإنسان لتسال عما قطعه، فلا يمكنها الإنكار)).⁽¹⁾

إن ما يتميز به زكريا من يقظة ونباهة شدينتين جعلتا كثير التأمل مع نفسه، والتفكير بالتجديد المنشد إلى التميز عن باقي السياسيين؛ وهو شخصية نشيطة؛ قوية؛ ذات سلوك دكتاتوري فظ وقسوة عفوانية في العقاب نفسياً وبدنياً، مما ولد رغباً شعبياً لدى الخلق بمجرد مرور اسم زكريا على أسماعهم. وبوصفه كبير البصااصين فهو قائدهم، ((إذا كان القائد يتمتع بذكاء عال وشخصية مؤثرة وفكر عميق ونير فإن أفكاره ومعتقداته وفلسفته الحياتية ستمرر إلى الآخرين))،⁽²⁾ ولاسيما أتباعه الممثلين له، وذلك هو ما قرر زكريا بنره في شخصيات كل العاملين لصالح جهازه التجسسي، منتقياً أفضل من تتمثل فيه هذه الشروط.

ويمكن تحليل بعض أسباب نشاط زكريا وحيويته المستديمة، ونكاته الحاد، وقدرته على تحليل الأمور بالوجهة الصحيحة، ووقوع شكه في محله كشكه بتأمر بعض الأمراء ضد السلطة، عبر تحليل علته المفضلة في احتساء الحليب.

((يمسه وعاءً مملوءاً بالحليب الساخن المحلى بالسكر، يحب شربه كثيراً))،⁽³⁾ إذ أن تناول الحليب يرفع من مقدرة الدماغ على الاستيعاب، لما يحتويه من

(1) المصدر نفسه / 233 .

(2) علم الاجتماع السياسي، إحسان محمد الحسن / 215 .

(3) الزيني بركات / 65 .

الفيثامينات التي تدخل في تركيب بعض خلايا الدماغ العصبية، فضلاً عن أن زكريا كان يشربه محلياً، وهو ما أسهم في منحه حيوية وطاقته كبيرتين. وكذلك رغبته في شرب عصير اللعنب قد رفدت ارتفاع نسبة تلك الطاقة بمصدر آخر من السكر الذي يحتويه، وربما كان ذلك عاملاً في ازدياد مقدرة زكريا العقلية، بل طاقته الجنسية أيضاً. ((يرشف عصير اللعنب، يمد يده إلى جيد وسيلة يمر عليه مرا هينا لطيفا تستمر في حديثها، ترتعش الحروف فجأة بينما تطلع يده وتنزل، تقترب أصابعه من صولان أذنوها، تخرج أنفاسه ساخنة فوق مؤخر عنقها، قشعريرة بندها تنتقل إليه يتابع اختلاج ركبيهما، فجأة يحتوي أذنهما الصغيرة في فمه(.....)، فجأة بضربة واحدة، يمزق الثوب، لا يفك أزراره إنما يمزقه، يصفي إلى تطلع القماش، تتكشف له بدايات العالم للطري)).⁽¹⁾ في هذا المقطع يتبين دهاء زكريا واستغلاله حتى لحظات إشباع غريزته الجنسية من أجل الوصول إلى معرفة حقائق الأمور وتفصيلها، إذ أنه كان في هذه الأثناء يستجوب جاريته (وسيلة) عن نفسها وعن بلادها الرومية. وقد بنت مهارته في إرغامها على الإدلاء بكل أجوبتها مهما كانت محرجة من خلال طريقة مداعبته التي لم تخل هي الأخرى من الرهبة المستثيرة لدافع الخوف منه والتي تنبئ عن غرابة أطواره؛ فتمزيقه الثوب فيه دلالة هجومية مخيفة لأخذ ما يريده عنوة؛ لأن التمزيق هنا يحمل معنى الأسلوب القسري المتسلط الذي مارسه معها، على الرغم من أنها لم تتمكن عليه ولم ترفض أسلوبه، وهو ما يشير نوعاً ما إلى النمط الشاذ عن الطبيعي.

لكن هذا الشذوذ يتجلى بشكل أكبر في ممارسته اللوطية مع نديم السلطان الغوري (شعبان) إعجاباً منه بهذه الشخصية ذات الوجه الجميل والخبرة الواسعة التي تكبر منها العشرين، لدرجة أن إعجابه وحبه لها طغى على مبتغاه الأساس

(1) الزيني بركات / 144

في كشف سر علاقتها المقربة جدا من السلطان، مما جعله ((يضل عن الوصول إلى حقيقة ما بين السلطان وشعبان))؛⁽¹⁾ لهذا قرر زكريا اختطافه، ويوصله إليه ((تأمل شفتيه، تعجب من خلقته، من رفته، مد يده وتحسس نعومة بشرته، استرسل شعره، دهش لنساعة أسنانه، طيب رائحته، رهافة لماته، امثل هذا يخلق بين جنس الرجال ؟ خلع ثياب الغلام قطعة قطعة، الولد غائب عن وعيه، صرف زكريا رجاله، مال فجأة وقيل الغلام، قال لنفسه وقع للقبلة بعد صحوه أحسن))،⁽²⁾ وذلك لرغبته في الاستجابة للشهوة وإحساسه بالتلذذ مع الاستئثار، لكن ردة فعل شعبان كانت معاكسة. ((في ليلة ضاق به الأمر، نزل إلى القيو، أوثق الغلام، عراه، قبله في شفتيه، رأى انسحاب الدم من الوجه المليح، من أنفيه، تحسس العنق الناعم الأملس، زام شعبان وعض يد زكريا، طرحه أرضاً، افسد الأرض البكر)).⁽³⁾

وإذا نظرنا إلى الصورتين المقدمتين آنفا عما فعله زكريا مع الأنثى (الجارية) والذكر (الغلام)، وجدنا أن اللاتناسب المحيط بهما هو سبب وقوعها في الشراك غير السوي، على أساس أن فعل ممارسته مع الاثنين يمثل علامة، والعلامة يمكن إطلاقها على أي مؤثر يؤدي إلى استجابة معينة.⁽⁴⁾ فهو قد استخدم العنف المباغت في الصورة الأولى (تمزيق الثوب)، فأعطى مؤشراً سلبياً في طبيعة تعامله مع الجنس الانثوي (الرقيق)، لكنه فوّل بالاستجابة للموجة التي هي الأخرى غير متناسبة كردة فعل تجاه العنف المستخدم.

أما في الصورة الثانية فإنه استخدم الرقة (خلع الثياب قطعة قطعة) مع

(1) المصدر نفسه / 33 .

(2) المصدر نفسه / 33 .

(3) المصدر نفسه / 33 .

(4) معجم العلوم الاجتماعية، إبراهيم منكور / 405 .

شخصية أخرى من جنسه، وقبول بالرفض المجابه لتلك للرقعة؛ علماً أن الخوف من الممارس (الفاعل) كان قد تخلل الصورتين، إلا أن الرفض والتمنع في الصورة الثانية متأت من أصل العلاقة غير المباحة، والقائمة على عدم تقبل الذكر للذكر؛ لهذا كان الفعل السلبي فيها أشد تعبيراً وأقوى دلالة على شذوذ هذه الشخصية.

كما يشير نفنن زكريا في ممارسة أقصى أنواع القتل بحق شعبان والجارية، والتلذذ بالأم المعذبين إلى اتصافه بالسلوك السادي الذي يتميز صاحبه - كما يشير فرويد- بالصفة العدوانية القائمة على عدم تمتعه بلذة الجنس ما لم يتم بإيذاء الشخص الآخر، وهو ما يدعى بالانحراف. (1)

فهو إذن يعاني من عقدة نفسية متركزة في ذاته، ويبدو أن هذه العقدة تكونت بأثر مرحلة طفولته التي حرم فيها من الرعاية والحنان. ((محال هجرة زكريا عبر الزمان قاصدا بداية سنينه، أحيانا يوقن أنه إن يمر بمثله أبداً. لا ينكر بدا ملست عليه. أصعب الظروف لم تمنعه من رؤية ابنه الأول والأخير حتى الآن، يس، بجينته ملفوفاً في قمط قطيفة سوداء)). (2)

إذ يتبين أن افتقاد زكريا إلى الحنان في طفولته قد انعكس سلباً على شخصيته، فجعلها تتصف بالجبروت الظالم والقسوة المروعة، غير أنه يحاول تعويض حرمانه عبر اهتمامه ومعاودته لابنه الوحيد (يس)، متذكراً برؤيته إياه طفولته التي كانت محفوفة بأجواء سوداوية كثيفة كلون القمط الأسود الذي لف به هذا الرضيع، بالنظر إلى مخالفة المعتاد؛ لأن لون القمط يكون أبيض وليس أسود، حيث الطفولة ترمز إلى البراءة، يولفها البياض الذي يرمز إلى الصفاء والنقاوة، في حين أن السواد يعكس المعنى ويجعله متبافراً مع رمز هذه المرحلة التي

(1) ينظر: ثلاث مقالات في نظرية الجنس، سيموند فرويد، ت: سامي محمود علي/ 48 - 49.

(2) لزيبي بركت / 85.

يحتاج فيها الإنسان إلى الرقة والعطف.

ومع كثرة الإساءات التي قام بها زكريا رأينا في طريقة وصفه على لسان إحدى الشخصيات، نقطة تجمع مع الزيني من حيث عد وجود كل منهما أمارة على قيام الساعة، إذ ((يقول للشيخ أبو السعود، * هذا من علامات الساعة، لا بد من بقاءه فوق الدنيا ممثلاً لإبليس حتى يتعذب الناس أضعافاً مضاعفة، وقتها تضايق سعيد من كلام الشيخ أبو السعود ، ربما يقول هذا لعجزه عن الإمساك بزكريا بن راضي، باستطاعة الشيخ أن يفعل، لا يحاجه إنسان، لكن أين زكريا ليمسكه، لم يره أحد، يقال انه يقيم في أكثر من مكان، لا يدري أحد عمره الحقيقي (...))، يقولون انه ينام كل ليلة في مكان مغاير، إن وجهه لم يره إنسان حتى الشيخ أبو السعود)). (1)

إذن فالقاسم المشترك بين زكريا وإبليس تجسده أمور عديدة هي: 1- انهما غير مرتين، إذ لم ير أحد وجه إبليس، وكذلك زكريا. 2- عدم معرفة عمر كل منهما، كم سنة ؟. 3- تجاهل محطات استقرارهما في أمكنة معينة بيتان فيها؛ نظراً لتعدددها. وهذا - بدوره - قد أضفى على زكريا صفة زئبقية يصعب معها الإمساك به. كما يمكن تفسير دلالة رأي الشيخ أبي السعود عنه، بأن إبليس هو عدو الإنسان على الأرض، وهو الساعي إلى إفساده من أجل أن يُعذب في الآخرة، فذلك شأن زكريا مع البشر، فهو السالب لحقوقهم والأمور بقمعهم وتخريب ضمايرهم. باختصار، يتضح تجانب شخصية للشهاب الأعظم زكريا (كبير البصامين) بين ثلاث سمات هي:

الطغيان - الشذوذ الجنسي - النكاء

* مباتي للتفصيل عن هذه الشخصية لاحقاً.

(1) الزيني بركات / 77.

وبالنظر إلى مكانة هذه الشخصية المتنفذة في الدولة يمكن أن تعد بنيتها
المبادية علامة على نفوذ الأنظمة الديكتاتورية المعاصرة التي تتخذ من القتل
والتكيد والعنفوان السياسي بحق الشعوب منهجا لسلطانها الحاكمة.

ج- السلطان قاتصوه الغوري:

انه الحاكم التاريخي لدولة المماليك المصرية، وهو من الشخصيات المرجعية ،
من أصل جركسي ، انحصرت ولايته على السلطة بين سنتي 906 - 921هـ.⁽¹⁾
وبانتهاء مصرعه في موقعة مرج دابق التي خاضها بالقرب من حلب انتهت
ولاية المماليك وحكمهم على اثر الهزيمة، لتحل مكان سلطنتهم الجهة الغالبة
(العثمانية).⁽²⁾

ويعد الغوري بوصفه رئيساً للطبقة الحاكمة للبلاد صاحب السلطة التشريعية
العليا المصترة للأوامر الخاصة بتعيين القضاة والأمراء والمسؤولين وترقيتهم أو
عزلهم من مناصبهم ومعاقبتهم ، وهؤلاء يشكلون دور الوسيط بين الحاكم
(السلطان) والمحكوم (الشعب)، ويتضمنهم الزيني بركات والشهاب زكريا على
رأس الجانب التشريعي الأصغر والتنفيذي في الوقت نفسه لكل القوانين الصادرة
عن السلطة التشريعية العليا. وقد كان حضور الغوري على مستوى الممارات
للصية ممثلاً في الشخصية (الحاضرة الغائبة)؛ لتواتر ذكره على الألسنة وغوايه
عن الأنظار، إذ تقتصر دوره من البداية إلى حد الأجزاء النهائية من الرواية
بإصدار القوانين والأوامر المذاعة عبر النداءات. ولم تلحظ ظهور صورته إلا في
موقف مخاطبته الأمراء حينما اشتكوا إليه الزيني، ((لكن السلطان خاطبهم بكلام
بابس، قال: لستم هكذا إذا ما ظهر إنسان يبغي العدل حاربتوه، ولما زادوا عن

(1) ينظر: بدائع الزهور في وقائع الدهور ، ابن يابس / 4 : 2 .

(2) ينظر: معالم تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر، احمد زكريا الشلق / 18- 19. وتاريخ
مصر إلى فتح العثماني ، عمر الاسكندري / 270 .

حدهم قال الغوري هاتجا، رمى العمامة، والله اخلع نفسي وتسلموها انتم خربة بورا، الخزائن خاوية وابن عثمان متحرش بنا، العامة لا يهدؤون، وتجار الفرنجة ما عادوا يعبرون من الإسكندرية إلى دمياط، خسرنا دخلنا وعندما يظهر إنسان يتفنن في جلب المال نقف ضده ونمانعه، والله هذا كلام لا يرضي مؤمن ولا كافراً⁽¹⁾، فهذه الثقة المطلقة للمتأنيبة نتيجة السياسة السانجة هي التي آلت بالغوري إلى هلاك الهاوية.

أما فاعلية هذه الشخصية فكانت متمركزة في الواقعة الختامية للجسيمة التي انتهت بهزيمة المماليك، ((السلطان الذي ظل واقفا تحت الصنجق* في نفر قليل من المماليك صار يصيح في العسكر، يا أغوات هذا وقت المروءة قاتلوا وعلى رضاكم، فلم يسمع له أحد قولا وصاروا ينسحبون من حوله شيئا بعد شيء،.....))، ولما تحقق السلطان من الهزيمة نزل عليه في الحال خلط فالج، فأبطل شفته، وأرخصى حنكه، فطلب ماء فأتوه بماء في طاسة من ذهب، ومشى خطوتين وانقلب من على فرسه إلى الأرض، فأقام نحو درجة، وخرجت روحه⁽²⁾، والملاحظ أن ظهور طلائع الدسيمة التي آلت إلى تخايل الجنود وتراجعهم عن القتال، كان عاملاً رئيساً في إصابة الغوري بالشلل المترتب على إحساسه بالنهاية المخيبة والفاجرة لذهاب ملكه وعزته السلطانية؛ وذلك ما نلمحه في رموز لحظاته الأخيرة الدالة على تشبته بالحياة وتوديعه ملكوت الفخامة والجاه، إذ إن (طلبه للماء) رمز للأولى، أما (الذهب) فيدل على الترف والأبهة التي كان فيها، في حين يوحي انقلابه من فوق الفرس بفقدانه العزة والهيبة التي كان عليها. وواقع الأمر أن الغوري ((هو السلطان الوحيد من بين سلاطين

(1) لازيلي بركات / 186-187 .

* الصنجق: الراية.

(2) المصدر نفسه/ 246.

المماليك الذي خرج للدفاع عن بلاده وسلطنته وكرامته، فاستشهد في المعركة تحت أعلام بلاده وبعيدا عنها)).⁽¹⁾ وعلى الرغم من اقتصار فعالية دوره على نهايات النص إلا أنه شكل حلقة مهمة جدا على المستوى الختامي للأحداث، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إنها أهم حلقاتها؛ إذ بها انكشفت الحقائق وظهرت نتائج الفتن الداخلية التي سادت نظام الطبقة الحاكمة، والتي التمسها السلطان بنفسه عند خوضه أهوال المعركة؛ فضلا عما تضمنته من تحول كبير حاصل بانتقال الحكم من سلطة إلى أخرى مغايرة، مع ثيقن الظنون بأفعال من كان مواليا لها من السلطة الأولى، وأولهم الخائن الأكبر الزيني بركات.

ولم نعرف عن خصوصيات الغوري شيئا سوى ما اطلعنا عليه نائب المحتسب زكريا، بناء على علمه بكبائر الأمور وصغائرها. ((منذ توليه أمور السلطنة، لم يسمع أنه أزال بكارة أو أضاف إلى مشروعاته جديدا، فيما عدا عشر جوار وصلان إليه هدية من ملك البنديقية عندما أرسل قاصده إلى القاهرة من شهر، زكريا يعرفهن، لديه أسماؤهن، أوصافهن ويعلم من مصادره أن السلطان لم يقربهن، (...)). أيضا لم يتزوج الغوري إلا لثنتين)).⁽²⁾

وفي الوقت الذي يتباهى فيه النائب بقوته وجبروته نراه متخوفا جدا من اكتشاف السلطان أمر مظلومه من جهة، وفعلته مع الغلام (شعبان) من جهة أخرى. ((لا يخطئ زكريا أضيق الثغرات وألقه الاحتمالات، من يدري؟؟ ربما أرسل أمير إلى السلطان يخبره بأمر المحابيس هنا، منهم من نسيه زكريا لطول المدة، ربما جاء ممالك الغوري الجلبان أو القراصنة، تسلقوا الأسوار، نفذوا من الأبواب، الممرات والحجب، لمسكوه، بهلوه، سوف يبحثون عن شعبان، شعبان غلام السلطان المقرب، المفضل على غيره، جليسه في خلواته، انيسه في مهراته،

(1) الأشرف قلعصوه الغوري، محمود رزق سليم / 162.

(2) الزيني بركات / 32.

يقعد إلى بمينه دائما في نفس مكان الأمير للدوادار⁽¹⁾ من هنا يظهر أن الخوف من معرفة السلطان للأمر الأول (المحابيس) كان مبنياً على الركيزة الأقوى، وهي البحث عن الأمر الثاني (شعبان)، مما يشير إلى أنه لم يكن يأبسه كثيرا، أو ذا اهتمام يذكر بشؤون رعيته، ويؤيد ذلك، أن توقع زكريا لإرسال السلطان مماليكه من أجل تفقد المسجون قد وُصف عنده بالاحتمال النافه.

إن عدم الاكتراث واللامبالاة التي طبع بها السلطان الغوري جعل منه أنموذجا رامزا لـ (جحا) الذي هو ((شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي)).⁽²⁾ وقد جاءت الإشارة إليه في خضم الاستقدمات الكثيرة عمن سيشغل وظائف علي بن أبي الجود كلها بعد أن حُسم أمره؟

((من إذن؟؟ * الأسماء كثيرة.. لكنها لن تخرج عمن نعرفهم.. الأمير ملماي... ططلق.. ططلق.. قشتمر.. آه.. عد غمناك يا جحا..)).⁽³⁾

فالمقصود بالغنمات هنا، هم الأمراء المذكورة بعض أسمائهم، والعبارة الأخيرة تدل على اقتراب نهاية ولايتهم وزوال عرشهم على يد من سيستلم مكان علي بن أبي الجود، وذلك ما التمسناه فيما بعد، فقد عمل الزيني بدهائه وحيله الماكرة على إقناع السلطان بخلع كل منهم ثلث الآخر من منصبه، من باب التقصير في واجباتهم واحتكارهم للسلع وسرقتهم أموال للمسلمين. وكان الغوري قد ولاء زمام أمرهم؛ لنقته للفائقة بقدرته على جمع الأموال واستخراجها منهم عنوة، وبخاصة إن خزائن الدولة قد أوشكت على الإفلاس وتعلت شكاوى الشعب على تردّي

* للدوادار: هو "مسك الدولة، وعليه تبليغ الرسائل فوراً من السلطان، وإلى السلطان، وارتفعت منزلة هذه الوظيفة في أولخر دولتي السلاطين المماليك، فقد تحكم متواليها في جليل أمور الدولة وحقرها، من المال والبريد والإحكام والنزل والولاية". أسماء ومسميات من تاريخ مصر - القاهرة، محمد كمال السيد / 148.

(1) الزيني بركات / 32.

(2) جحا العربي (شخصيته وفلسفته في الحياة والتغيير)، محمد رجب النجار / 117.

(3) الزيني بركات / 26.

أحوالهم المعيشية، فضلاً عن كثرة الضرائب المثقلة على كاهلهم ، ولم يكن السلطان يدرك أن تساقط أمرائه سيؤول إلى اختلال أمنه الداخلي، ومن ثم تحطم ملكوته هو أيضاً، وهو ما يدل على حماقته وتصافه بالغفلة التي عرّف بها الأنموذج الجحوي.

من جانب آخر إن إطلاق عبارة (عد غماتك يا جحا ..) الدالة على مسخرية الشعب المنتقدة لشخصية حاكمهم، والمتخفية وراء الاستعانة ببطل نواذر التراث الشعبي (جحا)، يمكن أن يكون تعبيراً عن سوء حال البلاد التي يحكمها سلطان كالغوري، لأنها ستكون هدفاً للصوص والغرباء على حسب ما يترجمه البعد القومي من أن بيت جحا هو رمز للوطن الكبير الذي طالما تعرض للذهب والسلب.⁽¹⁾ ولهذا كانت نتيجة لطبيعة الساذجة التي اتصف بها الغوري وتجاهله معقبات منحه الزيتي هذه للصلاحيات العظمى أن سرق الأخير أموال بلاده كلها بعد جمعه إياها من الأمراء ومن جهات أخرى لصالح ابن عثمان، ليصبح جامع الأموال من السرّاق هو السارق الأكبر.

د- الأمراء وكبار المسؤولين:

يقف في مقدمة الأمراء المساهمين في تردي أحوال البلاد وسوء أوضاعها، الأمير (خاير بك) أو كما يسميه المصريون (خاين بك) الذي كان يحظى بمكانة قريبة جداً من الغوري، مستغلاً إياها في إمداد السلطان العثماني بكل صغيرة وكبيرة.

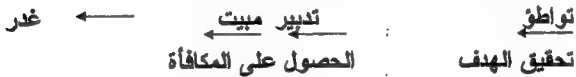
وقد جهرت خيائنته واتضح للعيان في أثناء المعركة. ((إن خاير بك نائب حلب انهزم وهرب، فكسر الميمرة))،⁽²⁾ مما ساعد على دب العرب بين صفوف الجيش، بل حتى أن ترتيبه العسكري كان لغاية مفيدة في حد ذاتها، إذ ((تحول

(1) ينظر: جحا العربي / 147 .

(2) الزيتي بركت / 246 .

ابن عثمان عن مرج دابق إلى حلب فملكها من غير مانع، واستولى على مال السلطان وتحفه وأسلحته التي خرج بها من بر مصر)).⁽¹⁾

وتتنظم في مستوى خيانة هذه الشخصية ذات النمط المرجعي (السياسي التاريخي) شخصية أخرى مماثلة يجسدها الأمير جان بردي الغزالي.⁽²⁾ وكنتا الشخصيتين تربطهما بالزمني بركات علاقة المواطاة ضد سلطة الغوري. بمعنى آخر، إنهم مشتركون في وحدة الوظيفة على مستوى إضمار الحركة الفعلية، بالنظر إلى ((أن محتوى الفكر لا يكشف عن نفسه إلا من خلال تظاهراته)).⁽³⁾ ويمكن توضيح تلك للوحدة الوظيفية بالمسار الخطي الآتي:



ومن بين ذوي الشأن السياسي المهم، شخصية (مقدم البصاصين) الذي تكمن وظيفته في رفع التقارير العمرية المتنوعة على حسب أوامر كبيرهم (زكريا)؛ لفرض متابعة كل الأخبار الجارية في البلاد أولاً بأول، مع مراقبة المشكوك في حالهم، وهو بدوره - أي المقدم - يوعز للقيام بها إلى صغار البصاصين، إذ يقوم هؤلاء بتنفيذ المطلوب وإيفاده أيضاً على شكل تقرير؛ وعليه فإن دور ممثل هذا المنصب يشكل حلقة وصل تبثني من التخرج الملحوظ في إصدار الأمر من جهة (الأعلى إلى المقدم إلى الأدنى)، وتنتهي بالتخرج في تلبية أو تنفيذه - انعكاساً - من جهة (الأدنى إلى المقدم إلى الأعلى).

ولم نلمح في النص بأكمله اسماً يُذكر لهذه الشخصية، على الرغم من جدارة منصبها وراقيه، بل إن الحديث عن خصائصها الذاتية بدا محصوراً للغاية، كهذا

(1) المصدر نفسه / 247 .

(2) الأشرف قلعصوه الغوري / 49 .

(3) الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 61 .

المقطع المردى المتصدر بعنوان (مقدم بصاصي القاهرة). ((الآن لا يرى ما يقوم به رجاله، لكنه يعرف ما يجري، لم يرَ وجه سعيد ويعرفه تماماً لكثرة ما قرأ عنه. يعلم أمورا تخصه لا يدري بها سعيد نفسه، يود لو أسرع الوقت حتى يراه، الوجه الذي قرأ كثيرا عن صمته، هنا سيعرف كل اختلاجة طالت به، ما الذي يجعل وجهه صامتا دائما، لا يتحدث كثيرا، هوليته القديمة رؤية اللحظات الأولى في وجه إنسان أحيط عمره بقيود)).⁽¹⁾ إذ نفهم من ذلك دلالة اتصاف المقدم بسمتين أساسيتين هما: نشاط الحركة وجدية التفكير بتجميع أوفى الخفايا وأدقها حول ما يتعلق بالشخص المستهدف وإن كانت رؤيته مغيبة عنه. والسمة الثانية هي الفراسة المتحققة بتفسير ملامح الوجه الصامت عبر سيورة الرغبة بالنظر إليه في مستهل لحظات التقييد الخالق لعوامل الخوف والرهبة.

ثانياً: الطبقة الدينية

ينقسم أصحاب هذه الطبقة على صنفين متمثلين في: شيوخ الدين وطلاب الأزهر. أ- الشيوخ:

أبرز شخصية تنتمي إلى هذه الطبقة وكان لها تأثير بالغ على أحداث الرواية الشخصية المرجعية التي يجسدها الشيخ أبو السعود ذو الاتجاه الصوفي والطابع الوقور الوداع الحكيم . وقد ورد ذكره أربعاً وأربعين مرة بالاسم الصريح، وإحدى وثمانين مرة بالضمير ولفظي الشيخ أو المولى.

ويمكن الدور الكبير لهذه الشخصية في ثلاث حركات فعلية رئيسة، تفصل بين أولها والحركتين الآخرين مسافة زمنية كبيرة، حيث الأولى واقعة في البداية، وهي تتجسد في تركية الزيني بركات وإقناعه للقبول بالحسبة عقب امتناعه عن توليها. في حين تترك الحركتين تقعان في نهاية الأحداث؛ إذ برزت الثانية في

(1) لازيني بركات / 214 .

محاسبة للزيني على أفعاله السيئة بعد العلم بها والتأكد من حقيقته، تلتها الحركة الثالثة التي تمثلت في استفار الشعب وقيادتهم إلى الجهاد بعد وقوع الهزيمة.

يحتل أبو السعود مكانة اجتماعية واسعة عند الأمراء وعند الناس عامة، نظراً لما انتصف به من سجايا وخصال رفعتة إلى مراتب عالية من العلم والخبرة والهيبة المؤهلة لإسناد المهمات المذكورة إليه. وهذه المكانة هي التي جعلته صاحب سلطة دينية مؤثرة، ورمز روحي كبير. ((الشيخ أبو السعود، الصالح، الطيب، المنجب، النجيب، العارف بالأصول والفروع، دار ولف الدنيا، أقام زمناً بالحجاز واليمن، عرف لغة الهند، ولهجة الأحباش، عالج أمور المسلمين في فارس، وناقش علماء الأفاضل)).⁽¹⁾ وقد دلنا هذا الورع والتقوى وتقاني العسر في طلب العلم وتعليمه إلى أنه ((لا يمكن لسعيد أو أي إنسان من الحاضرين تحديد عمر الشيخ، في التجاعيد آثار عشرات السنين، ربما تجاوز المائة، الصوت والقامة يحويان صلابة جنوع النخيل)).⁽²⁾ والمعروف أن النخيل يعد من الأشجار المعمرة. وقد جاء وصفه في الذكر الحكيم بالباق⁽³⁾، أي بمعنى الطويل، المرتفع، كما تخصص ذكره فيه مندرجاً مع مقام الجنات بياناً لفضله على سائر الأشجار⁽⁴⁾. من جانب آخر ترتبط النخلة بالإنسان عبر صلة تحكمها نواح مشتركة⁽⁵⁾، وهي رمز للشموخ والكبرياء الصامد الذي نلمح مثله - تماماً - في شخصية الشيخ، بذليل أن كبر سنه لم يثن من كفاحه الجهادي، وتصميمه على استفار الشباب لرفض الاحتلال على الرغم من وقوع الهزيمة.

وبهذا يتضح لنا التوافق في أكثر من وجه بين طرفي التشبيه، أحدهما من

(1) للزيني بركت / 25 . وينظر الصفحات / 43 ، 62 ، 78 ، 257 ، 263 ، 273 .

(2) المصدر نفسه / 44 - 45 .

(3) سورة ق ، الآية (10) .

(4) روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، شهاب الدين الأوسي / 26 : 176 .

(5) ينظر : الثبات والشمس ، البشير عبد الرحمن عبيد / 64 - 65 .

خلال إعلانه التحدي، ووقار شخصيته المهابة، وعلو منزلتها الدينية (الروحية)،
والآخر بارتفاع جنوعه الشامخة وفضل مكانته المقدمة على سواها. وعلى ما
يبدو فإن الغاية من ذلك هي تقرير حال المثبته (الشيخ) بإبرازها فيما هي فيه
أظهر على حسب الفوائد المتعددة للتشبيه⁽¹⁾.

ويمكن تلمس صلاحية المصلحة التي بحوزة أبي السعود، من خلال استدعائه
الزيني كيما يحاسبه، ((عندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزيني عليه، لكن
الشيخ لم يراع هذا ونتر في وجهه، يا كلب.. لماذا تظلم المسلمين؟ لماذا تهيب
أموالهم، وتقول كلاما تنسبه إلي؟ أبدى الزيني دهشة حاول الانصراف، لكن
الشيخ قام، نادى احد مرديه (درويش اسمه فرج)، أمره بخلع عباءة الزيني عنه،
تجمع حوله الدراويش، أحاطوا به، أمر الشيخ فضربت رأس الزيني بالذراع حتى
كاد يهلك، ثم أمر بشك الزيني في الحديد، ثم أرسل إلى الأمير علان وليقطعه وقال
له اطلع شاور نائب السلطان الأمير طومانباي في أمره (.....) وقال الأمير
طومانباي ليفعل الشيخ أبو السعود ما يبدو له))⁽²⁾.

نستشف من الاستدلال المنطقي هنا على أن سلطة الشيخ الدينية هي أقوى
نفوذاً من سلطة الزيني نفسه، علماً أن الأخير عند هذا الجزء من الرواية كان قد
تولى مناصب عديدة إلى جانب منصبه الرئيس؛ ولو لم تكن سلطة أبي السعود
هي النافذة فعلاً لما تجرأ على استدعاء رجل ذي شأن مهم في ملك الدولة بل
والتجاوز عليه بضربه وشتمه وإهانته. ثم نرى تعزيز تلك الصلاحية، بأن أبحاث
له الجهة السياسية العليا الممثلة بنائب الغوري الحرية المطلقة في إصدار الحكم
المناسب بحقه، ليكون قرار الشيخ بذلك رادعاً قوياً للأفعال المشينة التي قام بها
الزيني بعد أن كان ساعياً في مباركته وتزكية سيرته.

(1) ينظر: جواهر البلاغة / 168-169.

(2) الزيني بركت / 243 - 244.

في مقابل هذه الشخصية الجليلة، نلمح شخصية أخرى على عكس تلك الجلالة، لأنها مفتقرة إلى الالتزام بقيم صورتها الدينية، إنها شخصية الشيخ ربحان البيروني الذي استغرق الحديث عن هويته ومتعلقاتها مفصلاً في حدود ثماني صفحات متتالية رواها السارد في صيغة تقرير مرفوع من زكريا إلى الزيني. وقد أفضت المعلومات التي احتواها إلى تكوين صورة سيئة لرجل دين ((قام بصياغة الحجج والفتاوى التي تصدر عن قاضي للقضاة)).⁽¹⁾ إذ كانت كل آماله دنيوية متعلقة بالرغبة للشديدة في مصاحبة الأمراء وكبار الدولة، والاطلاع على أسرار حياتهم الخاصة، لهذا عندما رشحه القاضي عبد البر لتكون مكاتبات الأمير سلاش. ((قام الشيخ ربحان وقبل القاضي عبد البر، مشى في الطرقات يرقص فرحاً وطرباً، أخيراً سبى الأمراء والضيوف، محرر المكاتبات، بطلع على أسرار الدولة، تمنى لو قال هذا للصبي لكنها ستتعب، ألا يخبرها دائماً بقربه والنصافه بالأمراء والأكابر)).⁽²⁾ من هذا المنفذ الذي يشي بطموح الشيخ ربحان استطاع الزيني استكراجه لغاية كبيرة موداها أخذ ابنته سماح التي تمثل شخصية رمزية في الرواية، وزفها إلى ابن أحد الأمراء للكبار ممن يعرفهم الزيني ويتماها معهم لنوايا خبيثة.

إن التناثر الصوري القائم في شخصية هذا الشيخ دأثر بين اتخاذ الممار الديني المقترن بوظيفة صياغة الفتاوى وتحريرها من جانب، وبين المحورين المتداخلين سردياً والكامنين في إقباله على ممارسة المجنون الجنسي مع العاهرة (الصبيبة) خفية، واختلاقه لها - وهو في أثناء المضاجعة معها - حكايات يبين فيها معرفته أسرار حياة معظم الأمراء من جانب آخر، وكأنه أراد بذلك إرضاء غريزته الجنسية مع تحقيق حلمه الكبير بمجالسة العظماء في آن

(1) المصدر نفسه / 170 .

(2) المصدر نفسه / 174 .

واحد، على أساس أن لشباب الجنس هو مما يندرج ضمن حياة اللهو والترف الباذخ في نظر بعض من يسعون إلى نيله ويرجونه. وهذا الأمر يعطي انطباعاً واضحاً عن حقيقة رجال الدين المولدين لدولة الحكم آنذاك، والعاملين في مؤسساتها الحكومية. فقد أبحاث للصبيبة للشيخ ببعض الأسرار و«عرف منها شخصيات بعض المترددين هنا، موظفين في دواوين الأمراء عند المحتسب، مشايخ بعض الأمراء للصغار يجيئون خفية»^(١). ولا غرابة أن نلاحظ هذا التناقض المتجسد بـ(العمل السيء المتولري خلف الستار الديني) في شخصيات تعمل لصالح دولة يحكمها الفساد الإداري ومطوطة العبث المستبد.

ب- طلاب الأزهر:

من الطلاب الصاعدة تميز أحدهم بيقظته الواعية وصدق إحصائه ومشاعره الوطنية النبيلة، إذ كان أكثر الشباب انتفاعاً، وأشدّهم إدراكاً وتعبيراً عن رؤية الإنسان المصري المضطهد إزاء واقع مجتمعه المليء بالمفارقات المخيبة للطموح والآمال. مثل هذا الشاب شخصية اشارية دالة على شخصية الكاتب، فضلاً عما يمكن أن نلتمسه من أن الأخير - أي الكاتب - حاضر في نصه عبر شخصية الراوي الداخلي الذي على الرغم من أنه كان متخفياً ولم نقرأ عن صفاته أو ما يتعلق به شيئاً يذكر في الرواية، ولم يشارك في الأحداث ألبتة، إلا أنه كان راوياً عالمياً بتفاصيلها وبكل ما يجري من أمور واقعة خلف الكواليس، ومطلعاً على كل ما يدور في دواخل الشخصيات، مما يعد دليلاً على حضور المؤلف.

لشباب الصعيد هو (سعيد الجهيني) الذي جاء ذكره بتواتر (173) مرة بالاسم و(21) مرة بالضمير، والذي أسند إليه دور الممثل الرسمي لمولاه الشيخ أبي المسعود، ودور المحب الشغوف لـ(سماح) ابنة الشيخ ربحان. وقد توسعت علاقة سعيد بكل منهما، أي بـ(أبي المسعود وسماح) بطابع

(١) القليبي دركفت / 173.

النفحات الروحية الوادعة التي وجد فيها ما يستترك به نواقص ذاته وضعف
 انزائها؛ فهو لا يفتأ عن بث مولاة كل المخاوف والهواجس التي كانت تضايقه من
 جهة السلطة الحاكمة. وكذلك الأمر بالنسبة لـ (سماح) التي أحبها حباً عذرياً
 طاهرًا، فقد شكلت - في خياله - طيفاً بريئاً وملاذاً مستودعاً فيه صحوه ومشاعره
 الصادقة التي لمسنا فتورها واندثار غاياتها بعدما تعرض للقمع والتكبل بحجة أنه
 من المعرضين ضد السلطة الحاكمة؛ إذ ((يعرفه الطلبة المجاورون، أهالي
 الربوع والحارات في الباطنية، طيباً، رقيقاً، متديناً، يسرع إلى نجدة من تضيق به
 الأحوال، يسعى لتخليص امرأة من يدي مملوك يبغى اختطافها، يزعمق منادياً،
 الطلبة الأزهريين، مهيجاً للرجال، يلتفون حول المملوك، يقول عامة الناس، لو
 أوتي سعيد قوة قرقماس المصارح لما جرؤ مملوك على اختطاف فتاة من سلة
 تحملها طفلة، لكن الله خلقه ضئيل الجسم، كثير الأمراض))⁽¹⁾

وهذا هو السبب الرئيس وراء تعميق الشعور بالضعف والإحساس بالوهن
 الذي حال من دون استمرار سعيد في كفاحه وسعيه نحو رفع المظالم عن الناس
 عامة. ولو شككت هينته الجسدية على خلاف وصفها المذكور لتعارض ذلك مع
 تمثيل شخصيته لدلالة الجهة للضعيفة (المظلومة) التي تعجز عن الوقوف أمام
 تسلط الجهة التي تضطهدها. ثم أنه على افتراض تحقق التمني بإتيان سعيد قوة
 هائلة (مصارعة) تسند روحه الثورية، لأصبحت طاقته أقدر على صد الظلم مهما
 كان متمادياً، وبالنسبة لما كان هناك تفاوت متباين بين كفاءة الجهتين (القاهرة
 /المقهورة). ومن منطلق ((أن لغة الجسد هي أيضاً تخضع لنظام الدال
 والمدلول))⁽²⁾ فقد أحوالت صورة الضلالة والنحول المترتب على كثرة المرض إلى
 مفهوم ضعف الطرف العاجز، حتى إن كان يمتلك عزيمة التصدي للجور

(1) الزبيدي بركات / 74 .

(2) لغة الجسد عبر العالم، رمضان مهلهل سخان، الموقف الثقافي، ع43، ص2003 / 143 .

والطغيان، كالتّي أشارت إليه أفعال سعيد في المقطع المذكور.

إن التأمل الكبير بمجريات الأمور وتميز درجة الوعي عند هذه الشخصية هو الذي ولد لديها الشك بشخصية المحتسب الجديد (الزيني) بعد التناول بمساعيه خيرا في مطلع توليه المنصب. واستند ذلك الشك إلى أمرين متتابعين هما: إيقاؤه زكريا نائبا له على الرغم من علمه بممارساته القمعية، ثم أمر تجاهله الشكوى المرفوعة إزاء احتكار برهان الدين للقول. ((تصور يا مولانا من سيقم العدل، من سيمنع برهان الدين بن سيد الناس.. زكريا بن راضي. لكنني قلت في دماغي، ربما يحاول الزيني استخدام زكريا لما فيه خير الناس، رحلت أقرب برهان الدين، لكنه استمر على حاله، طلعت إلى الزيني مرة ثانية، قال مثل هذه الأمور تستغرق وقتا(.....)، لا أدري يا مولانا ما الذي يقصده الزيني؟ حتى الآن لم يهز إصبعها في وجه برهان الدين، هل أنتم على سبيري أمامه يوما؟ من ناحية أخرى توجعني المظالم)).⁽¹⁾

وبناء على أن الشك هو أحد وجوه جدلية الوهم - الحقيقة⁽²⁾ نرى أن وقوع سعيد في نطاق هذه الجدلية منبثق من كون أيديولوجيته (الدينية/ الوطنية) تنكسر عليه الوهم الذي تصوره عن شخصية الزيني أول الأمر، لأن المواقف والحقائق الواقعية أظهرت خلاف ذلك، وجعلت ظنون فكره تقترب تدريجيا من اليقين، بالتفاعل مع مجريات الواقع الملاحظ. وكان لابد للسلطة المشكوك في أمرها أن توقف تلك الظنون وتقصي عن طريقها كل من يتضارب مع مصالحها وأهدافها الشريرة، لذا فإنها مارست ضد الجهيني أنواعا شتى من التعذيب النفسي والبدني؛ من أجل تعطيل إمكاناته الحيوية كافة، وتحويله إلى كائن صامت في النهاية. سبق ذلك رقابة شديدة على كل تحركاته، بتسخير طالب آخر مجاور له، يقوم

(1) الزيني بركت / 121 .

(2) حول محطة السكة الحديد لإنوار الخراب، الأقلام، ع 11-12، ص 80 / 1986 .

الشريرة، لذا فإنها مارست ضد الجيهني أنواعاً شتى من التعذيب النفسي والبدني؛ من أجل تعطيل إمكاناته الحيوية كافة، وتحويله إلى كائن صامت في النهاية.

سبق ذلك رقابة شديدة على كل تحركاته، بشخير طالب آخر مجاور له، يقوم بهذه المهمة، هو (عمرو بن العدوى) الشخص الذي دفعه ظرفه المادي العصيب إلى الاستسلام لمغريات العمل في مسار التجسس والبص على الآخرين؛ وهو ما شكل عاملاً رئيساً هياً لسلطة هذا الجهاز دوافع استمالته إلى جانبها، والتخلي عن منظومة القيم الدينية التي جاء لغرض تلقينا في الأزهر؛ من باب أن التعويل على العامل الاقتصادي يمكن المخططات العدائية من استغلال كل الجوانب المتعلقة به، من أجل إثارة الناس أو إقناعهم بفكر معين.⁽¹⁶⁹⁾ ومن هذا المنفذ أصبح عمرو بصاصاً مستصنعاً لا يهمه أي رادع قيمي من الوصول إلى آماله المادية. ((قال مقدم البصاصين (لا بد من وجودك على مقربة من سعيد الجيهني، عمرو يعرفه، ينام في الرواق بالقرب منه، عالم بطيائه، بلحظات سروره ولحظات كآبته، وما صاحبها من علامات أو انقباضات وجه)))).⁽¹⁷⁰⁾ غير أن هذا الدافع الذاتي لم يكن الوحيد في جعله متقناً للعمل المكلف به، وإنما اقترن به أيضاً دافع خارجي تمثل في تهديدات الجهاز وضغوطه التي أجبرته على ذلك وأشعرته - في الوقت نفسه - بأنه مراقب على كيفية أدائه للمهمة. ((عمرو لم يهدأ، لن تقوته شاردة أو واردة، لا تمر عليه نظرة ذات معنى إلا يدركها، ضحكة غريبة الإنقياع لا بد أن يرصدها (....)، عمرو يعلم أنه ليس بمفرده، هناك من يرقب الخلق معه، يرقبه هو أيضاً، يرفع عنه التقارير إلى مقدم بصاصي القاهرة))⁽¹⁷¹⁾ وبهذا يتبين أن دلالة التعاقد بين الطرفين، أي بين الجهة المخبرية العليا وبين مستصنعها عمرو

(169) الحرب النفسية، محمد ملير حجاب / 153 .

(170) لازيني بركات / 158 .

(171) المصدر نفسه / 51 .

بن العدوى ترتكز على خط الإفادة المحسوبة لصالح كل طرف:

الترغيب	مقابل	الحصول على المال ورفع مستوى الوضع المعيشي
		(هدف عمري)
الترهيب	مقابل	إتقان المهمة بجدارة (هدف مخابرات السلطة)
ثالثاً: الطبقة الشعبية:		

نجد في هذه الطبقة مجموعة من النماذج الاجتماعية العامة، بعضها يمثل
العنصر الرجالي، وبعض آخر مصور في لبوس أنثوي، فمن الأول تلفت نظرنا
شخصية يائع العطور (الصفدي)، وهو ((أحسن من يستطر الزيت من السوسن،
يلخص ويركز روح السوسن))،⁽¹⁷²⁾ إذ تستوقفنا مهنة هذه الشخصية التي يدل
عملها على استخراج عدة عطور من أنواع نباتية مختلفة؛ لكننا نلاحظ أن التركيز
هنا جاء مؤكداً على نبات واحد فقط هو السوسن أو ما يسمى بـ((الأيسر)).
وبمعرفة تشكيلة نورة هذا للنبات التي تشبه القوس قزح نظراً لتعدد ألوانها
وأشكالها،⁽¹⁷³⁾ مع علمنا أيضاً أن العطر هو من ضمن ما يمكن أن يحمل دلالة
اجتماعية ثقافية خاصة،⁽¹⁷⁴⁾ فإنه بوسعنا أن نربط بين الطبقة المتنوعة لنبات
السوسن وكذلك عطره المستخلص وبين مدلول شخصية الصفدي بوصفها علامة
جامعة ومخصصة لمختلف أطباف المجتمع المصري الذي يشبه أطباف نورة
السوسن للقزحية، والذي يتبين اتخذاعه بمظهر للزيني بركات من خلال ما قاله
الصفدي عقب العبارة للمرجة آنفاً عن مهنته. ((يا سلام على النقوى.. يا سلام
على الصلاح.. كل ما قاله لا يصدر إلا عن رجل ابن رجل، مثله لم يخلق
لينحني أمام جيروت أو سلطان..)).⁽¹⁷⁵⁾

⁽¹⁷²⁾ الزيني بركت / 49 .

⁽¹⁷³⁾ ينظر: إنتاج نباتات الزينة ، لو دهب محمد أبو دهب / 267 .

⁽¹⁷⁴⁾ ينظر: ما هي السميولوجيا ، برنار توسان، ت: محمد نظيف / 21 .

⁽¹⁷⁵⁾ الزيني بركت / 49 .

فكان هذا المقول مجسداً لفطرة الفكرة المتكونة في عقول معظم الناس عن شخصية الزيني المموهة لهم. وعلى وفق ما يعنيه نبات السوسن من الرقة والجمال فقد استعان به الراوي أيضاً للدلالة على شخصية أخرى أنثوية رمز بها إلى مصر، هي شخصية (سماح) التي لم نلح فيها معالم الأنثى الحقيقية في نظر محبها (سعيد الجهنيني). فقد كان ((لا يراها جسداً ونهدين ونحراً وجيداً وعنقاً، هي إلى الروح أقرب، طيف خيال، وشوشة لا تمس، سوسنة لا تقطف))⁽¹⁷⁶⁾

ومن المعلوم أن اللقطف يعني المفارقة المحيلة للحياة إلى الذبول ثم النهاية، وذلك هو ما سيحدث فعلاً لسماح عندما يحيلها زواجها وسقوطها بأيدي الخائنين إلى تبددٍ طهرها وتلاشي جمالها، مما هو رامز إلى احتلال مصر وضياح خيراتها وذهاب أمنها وسلامها عندما ستقع تحت وطأة جيوش ابن عثمان الغازية، ليكون بذلك معنى متولد آخر يشير إلى حاضر الرواية المتأثر بنكبة حزيران التي آلت إلى فقدان مصر كفاعتها للقائدة للمنطقة العربية نتيجة الإخفاق في مواجهة قوة الجيش الإسرائيلي. من هنا كان زواج هذه للشخصية الرمزية مصاباً جليلاً على نفس سعيد، مما جعله فاقد الثقة إزاء كل من يوحى له بالمحبة، حتى تلك التي أبداه (حمزة) بائع الحلبة. ((الابتسامة على وجه حمزة بن العيد الصغير، كانت كلماته تبدو طيبة، لود المنسل من عينيه، الآن لا يدري القصد والهدف. في نفس هذا الموضع (كذا)، رأى سماح ألف ألف مرة، ذكراها تدفق الدم من الأوردة والشرابين، سماح. كيف أحبها يوماً؟ كيف عانى ما عاناه؟ لفظ الاسم بصوت عال من الطلاقة. سمع ورأى ما يسقط النجوم الأعالي، ما يهوي بالنفس من شموخها، أدرك للعطن جوهره. ظن أنها لا تمس، دب الخراب إلى وجهه مليح، بارت الأرض)).⁽¹⁷⁷⁾ كما نلاحظ احتواء الرواية على شخصيتين نسائيتين تخفيا

(176) المصدر نفسه / 73 .

(177) الزيني بركات / 252 .

عن ساحتها النصية، إحداهما كان ظهورها واختفاؤها مفاجئين تماماً، هي شخصية المرأة البدينة التي شتمت الزيني اثر خروج موكبه من الأزهر.)) شقت لنفسها طريقاً حتى وقفت أمام بغلة الزيني، زعقت زعقة عظيمة حتى حظيت بانتباه الخلق، طلع عليها طلوع لا يهتف إلا بكلمة واحدة.. يا لثيم يا ابن اللثيمة. وعندما تنبه العامة هجموا عليها، ذابت كفص الملح)).⁽¹⁷⁸⁾ فـ(اللثيم) هو من اجتمعت خصال مذمومة في نفسه وحسبه.⁽¹⁷⁹⁾ كما انه ((من علامات اللثيم المخادع أن يكون حسن القول سيء الفعل)).⁽¹⁸⁰⁾ والمرأة أرادت أن تلفت نظر الحاضرين إلى هذا الأمر، لكن ردة الفعل عليها كانت عكسية؛ لأن الناس قد وثقوا تماماً بخطاب الزيني لهم في الأزهر. وهذه الصفة الغرائبية للمرأة ساعدت على إثراء الصراع بين الزيني ونائبه زكريا، فالأخير على ما لوثه من موهبة الذكاء وسعة الاطلاع وسرعة الكشف لم يتمكن من العثور عليها واتخاذها مستمسكاً يلزم به الحجة على حقيقة الزيني، سوى ما وصل إليه من أنباء عامة متضاربة تخص شأنها. ((إن هي تعرفه، ربما أدى الإيقاع بها إلى كشف المستور من سيرة الزيني، قال المقدم في أول تقاريره، هي امرأة بلا أهل، سكان بين السيارج وشارع أمير الجيوش وباب الشعرية يعرفونها، يرونها أحياناً منذ صغرهم، لا يعرف بيت لها، قيل إنها تنام في أحواش الموتى خارج باب النصر واسمها أم سهير، وقال آخرون: بل اسمها (ممكة) وليس لها بنت اسمها سهير، وحدث أن شتمت الزيني في شارع الصليبية مرتين، وفي شارع المعز، ولكنها لم تظهر كأن الأرض انشقت، ابتلعتهما، وقيل في تقرير بصاص موثوق به مكين إن رجلاً عجوزاً يجلس بجوار سبيل بشتاك دائماً، محسوب للعينين، حدث فقال هذه المرأة تذهب إلى الزيني

⁽¹⁷⁸⁾ المصدر نفسه / 63 .

⁽¹⁷⁹⁾ ينظر: تاج الحروس / 19 : 358 .

⁽¹⁸⁰⁾ الألب الكبير والألب الصغير، ابن المقفع / 37 .

بركات بن موسى، تعانقه، يتبادلان البكاء، تحتضن رأسه بين يديها، تتاجيه بأرق الألفاظ، ثم تخبره بالأمور المقبلة القادمة وكل ما يحدث له وما يدبر ضده، قال العجوز إنها تخاوي عددا من اللجان يخدمونها ويأتونها بصداق النبوءات، أما من هي؟ فلا يعرف العجوز، متى تخلو إلى للزيني؟ لا يعلم⁽¹⁸¹⁾ وعلى ما يبدو فإن كل الأخبار عنها تبين امتلاكها خصائص خارقة وبعيدة عما يألفه البشر. فكونها بلا أهل، ونومها في المقابر، وظهورها أكثر من مرة ثم اختفاؤها، ومعرفتها للأمور المستقبلية، تدل فعلا على أنها ذات صفات شبيهة بصفات للعالم الآخر الذي يستطيع الإخبار ببعض الغيب، لما يمتلكه من قدرة على استراق السمع من السماء⁽¹⁸²⁾ والذي جاءت تسميته بـ(الجن) من باب صفة تمكنه من الاختفاء عن الأبصار⁽¹⁸³⁾ أما الشخصية الأخرى فهي العجوز الفقيرة (والدة عمرو بن العدوى) التي تختفي هي كذلك في طريق قدومها إلى القاهرة لرؤية ولدها الوحيد (عمرو). ((لم يعثروا لها على أثر، ولم يذكرها أحد بعد وقت قليل، لم يحتجها أحد يوما، إنما هي التي احتاجت الناس دائما، تعجب شيخ زاوية العميان، قال: ظننت أنها جاءت إليك، غامت عينا عمرو، رأى أمه فوق طريق مترب مهجور يصل بين قريتين، نقطعه ترع، حفر، غابات، نخيل(.....)وفي القلب حنين إلى عجوز لا يعرف مكانها، إلى أرض تمضي، بأي أرض تمسوت)).⁽¹⁸⁴⁾ إذ نلمح أنها شخصية وهمية ليس لها وجود مادي حقيقي في النص، إنما اقترنت - فقط - بالبعد الإنساني لدى ولدها من حيث كونها دالة على ذاته النفسية التي ضلّت طريقها وتاهت في خضم مخاطر سير دورها الفعلي مع السلطة بهدف الوصول إلى إشباع رغباتها الملحة وسد حاجاتها الفقيرة.

(181) الزيني بركات / 88 .

(182) ينظر: التفسير الكبير أو مفتاح الغيب، فخر الدين الرازي / 19 : 134 - 135 .

(183) ينظر: لسان العرب / 13 : 95 .

(184) الزيني بركات / 159-160 .

المبحث الثاني

مكملات استقراء الشخصية

إن تكوين التصور العام عن الشخصية الروائية يقتضي النظر إلى كل ما يتعلق بها من معطيات فنية ينص عليها المستوى السطحي الذي يقوم بإبراز معالم بنيتها العميقة ويجعلها قابلة للإدراك ، على أنها- أي الشخصية - ليست محكمة بهذا المستوى فحسب، بل هي عنصر روائي متولد على شكل قيم ومواصفات متمجة في بنية تصويرية تبرز خصائصها ضمن وضعية إنسانية متميزة بمدلول سياقها الخاص بها.⁽¹⁸⁵⁾ وهو ما سنبيّنه في المحاور الآتية:

أولاً: الاسم و اللقب :

الاسم هو أولى العلامات للدلالة على ذات الإنسان والمصاحبة له منذ الولادة حتى الممات، كما أنه يعدّ اللقطة الأولى للهوية التي يدخل بها الشخص في المجتمع.⁽¹⁸⁶⁾ والاسم هو من الوَسْمِ والسمّة التي توضع على الشيء فيعرف به، والوسْم هو العلامة.⁽¹⁸⁷⁾ وأي علامة لا بد أن تكون قادرة على إحضار الغائب لأجل تمثيل المعنى الداخلي (الفكري) عن طريق سطحها الخارجي (اللغة).⁽¹⁸⁸⁾ وفي إطار العمل الأدبي يوصف الاسم بـ ((لغة تحديد انتقائي يلوح شاخصاً كدلالة على النص)).⁽¹⁸⁹⁾ وقد لمحنا ذلك في الرواية عبر المحتسب الجديد الذي

⁽¹⁸⁵⁾ ينظر : سيولوجية الشخصيات السردية ، (من الفت).

⁽¹⁸⁶⁾ أسماء الناس معانيها وأسباب التسمية بها ، عباس كلظم مراد / 1 : 12. وينظر : علم الأثرية

(السيميوولوجيا) ، بيير جيرو ، ت: منظر عيشي / 141 . وسميات التواصل الاجتماعي ، بيير

غريو ، ت: محمد العمري ، علامات ، ع12 ، س1999 / 46 .

⁽¹⁸⁷⁾ ينظر : تاج المرويس / 38 : 305 - 306 .

⁽¹⁸⁸⁾ السيميائيات الواسفة ، لمد يوسف / 53 .

⁽¹⁸⁹⁾ الحكاية والمتخيل (من السرد القصصي إلى الجد في الصورة)، طاهر عبد مسلم علون ، صان،

ع58 ، س2000 / 58 .

دخل مجتمع القاهرة المماليك لافتاً الأنظار إلى شخصيته المموهة، بدءاً باسمه (بركات بن موسى)، مقدم عليه لقب (الزيني)، إذ نلاحظ أن الاسم متكون من جزأين أحدهما يحمل لفظة (بركات) التي تعني ((صاحب الخيرات))،⁽¹⁹⁰⁾ والتي جاءت بصيغة الجمع تكثيفاً لدلالة ما تحمله من معنى إيجابي.

((هاهي الباء، حرف الباء، بالضبط بركات، بركات بن موسى، أعلى الصفحة، أقصى الركن الأيسر كلمة واحدة، حروف خمسة لا غير، للمداد اسود، الخط رفيع " بركات " لو نظر جاهل إلى الورقة لظن خلوها من أي حرف عدا الاسم، وما الذي يعنيه لفظ واحد في صفحة بيضاء ناصعة تحت ضوء الشموع)).⁽¹⁹¹⁾

في حين يحمل والده اسماً من أسماء أنبياء الله تعالى، هو (موسى) عليه السلام. ونعتقد أن اختيار اسم هذا النبي تحديداً من دون غيره كان لغاية مقصودة، ذلك أن النبي موسى (عليه السلام) هو من أكثر الأنبياء ذكراً في القرآن الكريم، إذ ذكر مئة وستاً وثلاثين مرة.⁽¹⁹²⁾ كما أن الله تعالى اصطفاه من بين الخلق لتكليمه، فكان من الرسل الكبار والأنبياء الأطهار ومن أولي العزم. وهنا تبرز خصوصية المكانة العظيمة التي شرفه الله تعالى بها، مما يمكن أن نستشعر من خلالها الوقع الكبير الذي يحدثه سماع اسمه في النفس.

من جانب آخر يتوافق مدلول البركة توافقاً تاماً مع مدلول الاسم الأعجمي المركب (موسى)، إذ أن ((مو هو الماء، ومسى هو الشجر))،⁽¹⁹³⁾ وقد اندرج الاثنان - أي الماء والشجر - ضمن معنى البركة.⁽¹⁹⁴⁾ وبذلك يكون كلا الاسمين

⁽¹⁹⁰⁾ الأسماء ومعانيها، وليد ناصيف / 35.

⁽¹⁹¹⁾ الزيني بركات / 38.

⁽¹⁹²⁾ ينظر: الأعلام الأعجمية في القرآن (تعريف وبيان)، صلاح عبد الفتاح الخالدي / 146.

⁽¹⁹³⁾ تفسير البغوي (معالم للتكزيل)، ابن مسعود البغوي / 3: 436.

⁽¹⁹⁴⁾ ينظر: تفسير مقاتل، مقاتل بن سليمان الأردني / 2: 366.

(بركات وموسى) مركبين بشكل متناسب مع بعضهما بعضاً؛ لأنهما نوا مؤشراً جيد ودلالة مُطمئنة لسماعهما.

يزيد في قوة هذا المؤشر أيضاً، لقب (الزيني) المُسبغ على الاسم، بناءً على ما تتصف به هذه الشخصية - زوراً وخداعاً - ((من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووقور هيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب اللجاء، ومراعاة الدين)).⁽¹⁹⁵⁾ غير أن هذه الدلالة - كما رأينا - تقف على طرف نقيض مع الذات الشخصية التي لمسنا شرور أفعالها وسوء نيتها المخفية عن الناس المخدوعين باسمها ولقبها، خداعهم بظواهرها المبهجة.

أما اسم والدته فإن معناه يشير إلى طائر أسطوري يمتلك قدرات خارقة، تتناسب وقدره الزيني المثيرة للدهشة. ((بركات بن موسى له مقدرة الاطلاع على النجوم، أمه اسمها عنقا)).⁽¹⁹⁶⁾ فقد جاء ذكر العنقاء في الأساطير الفرعونية، وضربوا بأسطورته المثل للشيء الذي نسمع به ولا نراه، إذ قيل عنه: إنه طير غريب الأطوار، عظيم الجثة، يبيض بيبضاً بحجم الجبال، ويبعد في طيرانه كثيراً.⁽¹⁹⁷⁾ ونلمح أن بعض هذه الصفات تتأزر مع ما عرفناه عن شخصية الزيني بركات، فمثلاً ما نسمع به ولا نراه من الممكن أن يشير إلى عالم الجن الذي لديه مقدرة الاطلاع على بروج السماء، والذي يتصل به الزيني بعلاقات خفية جعلته هو أيضاً يمتلك هذه المقدرة. أما ابتعاد هذا الطير في طيرانه ففيه إشارة إلى كل محاولات الزيني الهادفة إلى إبعاد ما يثير الشكوك نحوه، ومن ثم إخفاء حقائق أفعاله المخطط لها من أجل غايات شريرة تتأى تماماً عن خواطر الناس الولتقين

(195) الزيني بركات / 30 -

(196) الزيني بركات / 38 -

(197) ينظر: الطير في حياة الحيوان النعمري، تحقيق: حميد الطي / 169-170. والعنقاء في المتخيل العربي،

ماجد السامرائي، عمان 48، من 1999/ 60 -

بشخصه. وبالنسبة لغرابة الأطوار فهي تتم عن اتصافه بها كذلك.

إن استخدام الأسطورة أنموذجاً للسلوك البشري ربما يكون تعبيراً عن جانب الخير منه أو جانب الشر، بحسب ما يريد مستخدمها تبليغه للسامع أو القارئ.⁽¹⁹⁸⁾ والعناء هنا تمثلت ذلك الجانب الشرير الذي اتصف به سلوك الزيني عبر طبيعته الموسومة على حسب ما يوافق طابع الشخصية الأسطورية.

وبغض النظر عن دلالة اسم الأب المناقضة لطبيعة هذه الشخصية، ودلالة اسم الأم الموافقة لطابعها وملكاتهما، فإننا لو قابلنا الحروف الخمسة (ب، ر، ك، ا، ت) التي يكون مجموعها اسم (بركات)، بكلمات مبدوءة كل منها بحرف من أحرف هذا الاسم لرأينا أن تلك الكلمات جميعها معاكسة أشد ما يكون لواقع عمل الشخصية الحاملة لهذا الاسم.



براءة رحمة الحقوق كمال الخلق
خفت إيمانها نقصه خيفة ضغينة

إن يتضح أن اللقب مع الاسم (الزيني بركات) دالان معاكسان لعمل قصدي مضمّن يشكل جزءاً من قناع يغطي هيكله هذه الشخصية المزيفة. لأن القصد يحدد الغرض المتوخى،⁽¹⁹⁹⁾ فقد تمثل هذا الغرض في تصوير الخداع بمختلف أشكاله. من جانب آخر ذي علاقة بصلات الزيني الخفية مع عالم الجن تلقى شخصية أخرى ممساة باسم ذي دلالة تتلقي مع كيفية تعاملها المثيرة مع المساجين، إنها شخصية السجان (عثمان) الذي يتولى أمور التتكيل بهم، والذي

⁽¹⁹⁸⁾ في معجماء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، محمد مفتاح / 83 .

⁽¹⁹⁹⁾ المصدر نفسه / 53 .

يعني اسمه ((الجان من الحيات)).⁽²⁰⁰⁾ إذ معلوم أن الجن والحية كليهما مثيران للخوف ، نظرا لما يتوقع منهما من أذى قد يصيب الإنسان ويؤدي به إلى الهلاك، وللكمر عينه سخر الزيني هذه الشخصية لوظيفة مهلكة تعمل على إدخال الرهبة في نفس المسجون، كالذي تتبين صورته في طريقة تعذيب المحتسب المسابق (علي بن أبي الجود).

((ثلاثة وتسعين يوما لم ير خالهما إلا وجه عثمان، إذا دق الباب في أي زمان، يجيئه مبسما كأنه لا ينام ولا يفارق المكان أبدا، كأنه يعرف متى ينوي دق الباب فينتظر، وبمضي الزمن بدأ علي بن أبي الجود يخشى الابتساماة والعينين الهادئتين، حتى صار يزوغ عن صاحبهما، وربما وجد نفسه محصورا بالبول، يكاد يطق ، لكنه يأبى دق الباب)).⁽²⁰¹⁾ فهو إذن يؤثر تحمله عذاب ذلك على إعلامه بالحالة التي هو فيها؛ لأنه على يقين تام بأن الابتساماة المرسومة في وجه سجنائه (عثمان) ما هي إلا شفرة متبعة في طرائق تعذيب المساجين، وهي من تعابير الوجه التي تقع ضمن الشفرات غير اللفوية.⁽²⁰²⁾ ويقصد بالشفرة: ((مجموع السنن والأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها، فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه، وإذا كان إنتاج الرسالة هو نوع من التشفير، فإن تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو نوع من فك الشفرة)).⁽²⁰³⁾

من هنا كانت رسالة التخويف التي أصدرها (عثمان) والتي يجليها معنى اسمه أيضا كإشارة في شفرة ملامح وجهه الوداعة التي استطاع علي بن أبي الجود

(200) معجم الأسامي، يحيى السلي / 356 .

(201) الزيني بركات / 131 .

(202) السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ت: سعيد الفلكي / 248 .

(203) عصر البعثية من لبني شارلوس إلى فوكو ، ديتش كيروكيل ، ت: جابر صغور / 266 - 267 وينظر:

في النقد الأدبي ، صلاح فضل / 70 .

تحليلها وفهم مدلولها بناء على غرابية ورودها في محل إهانتها وإذلاله ، ومن ثمّ لم تكن - بحسب منظوره - إلا أولى الخطوات الأيالة إلى عقوبة مميّة.

إن إعطاء مظاهر خارجية تحدد كينونة العنصر البشري على وفق ما تقتضيه القصدية التي وُضع من أجلها الهدف المطلوب لا يقتصر - فحسب - على الفعل والسمّة وملامح الهيئة الجسدية الخاصة به، فقد يكون للاسم الموضوع دور بالغ في الإيحاء بدلالة ذلك عامة؛ بل إذا كان الاسم يزودنا بغطاء ما فإنه يسمح للشخصية أن تعيش خارج الملامح الدلالية التي تخلقها على نحو كلي.⁽²⁰⁴⁾ لهذا جاء التركيز على ذكر شخصيات رواية الزيني بالاسم - كما أسلفنا ذلك في بداية المبحث الأول-؛ إذ ((يحدد الاسم الشخصية داخل الرواية ويجعلها معروفة))،⁽²⁰⁵⁾ كما أنه ((يمكن أن يكون - بفضل تعليقه - عنصراً هاماً (كذا) في التضعيف الدلالي))،⁽²⁰⁶⁾ مما لحال عبره أشكال تجلياتها في نسيج النص.

يضاف إلى ذلك دور اللقب فهو الآخر يمنح المفهوم المتكون في الذهن عن شخصية ما، إسناداً دلاليا لا يقل أهمية عما يمنحه اسمها. وعدا ما تبين لنا بخصوص متولي الحسبة (الزيني) فإننا نلمح مقاربات الشيء نفسه مع نائبه (الشهاب الأعظم زكريا بن راضي)، ونركز هنا على لقب (الشهاب) الذي نراه موافقاً جداً بالنسبة إلى اختصاص عمل الجهاز المسؤول هو عن إدارته، والقائم على التجسّس في نقل الأخبار.

وبما أن شيوخ تسميات معينة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسة التي تنتهجها الدولة ، أو بالمعقيدة الفكرية التي تعمل على تثبيتها في المجتمع،⁽²⁰⁷⁾ فالأمر يشمل

(204) البنيوية وبناء الشخصية في الرواية ، جوليان كيلر ، الأكلام ، ع ، س 1986 / 78 .

(205) الشخصية والراوي في (أنت منذ اليوم) ، سمر رويحي القبول ، راية مؤتة، مج2، ع2 س 1993 / 177

(206) ميملولوجية الشخصيات الروائية ، (عن ألفت).

(207) ميملوتية أسماء الأعلام في الوقائع الغربية ، محمد الملقية ، الأكلام ، ع 6 ، س 1990 / 118 .

- كذلك - ما يضيف على تلك التسميات من ألقاب، كالذي نلمسه في هذا اللقب - أي الشهاب - لما له من علاقة وثقى بالطريقة السياسية التي يנהجها زكريا مع الناس أجمع، بل حتى مع المقربين إليه بوصفه كبير البصائين والمطلع على الأمور كلها عامتها وخاصتها.

وفي لفظ (الشهاب) إشارة دالة على تجاوز حدود السر والكتمان فيما يتعلق بالتجسس على ما هو واقع ضمن الخصوصيات. حيث الشهاب مولد بسبب استراق الشياطين أخبار السماء، (والاستراق افتعال من السرقة وهو أخذ الشيء بخفية، شبه به خطفتهم البسيرة من المألى الأعلى، وهو المذكور في قوله تعالى: {إِلاَّ مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ} [الصفافات: 10]، والمراد بالسبعم المسموع، وللشهاب (...) الشعلة الساطعة من النار الموقدة، ومن العارض في الجو، ويطلق على الكوكب أبريقه كشعلة النار)).⁽²⁰⁸⁾

ولا شك في أن للقاعدة التي تتطرق منها للفرقة البصاصة مبنية هي الأخرى على هذا الأساس، أي على خطف المعلومات أو سرقتها خفية، ثم إعلام زكريا بها لإرضاء لغاياته التي طال شر ناراها معظم الناس فعانوا ما عانوه نتيجة ممارساته الوحشية إزاءهم، واستخدمه أساليب القمع والظلم التي أذلتهم فأدخلت القهر في قلوبهم وأحرقت أجسادهم بشتى أنواع التعذيب. كما يتبين أنه بحكم مركزه السياسي (نائبا للمحتسب)، ومكانته الكبيرة في الدولة، فقد أسند لقبه إلى اسم التفضيل (الأعظم) الذي يفيد معنى الزيادة على غيره في نسبة الشيء المماثل، وهو بالفعل كذلك، إذ أنه أعظمهم منزلة وأكثاهم تدبيرا في القول والعمل من هنا أصبح تركيب (الشهاب الأعظم) هو للقب الأوفى دلالة على شخصية حامله من الناحية الأدائية والسلطوية في الآن نفسه.

أما بالعودة إلى دلالة اسم (زكريا بن راضي) فنجد أنها مخالفة لما هو عليه

(208) روح المعاني / 14: 23 .

شأنه ، فـ(زكريا) هو اسم لنبي مذكور في القرآن الكريم مرات عديدة، منها في قوله تعالى: {ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا} مريم، الآية (2)، إذ نلاحظ أن الرحمة قد وردت مع اسمه عليه السلام، والرحمة هي النعمة، وقيل: زكريا نفسه رحمة من الله على أمته وأمة محمد صلى الله عليه وسلم.⁽²⁰⁹⁾

في حين أن ما ألفناه عن شخصية زكريا في الرواية معاكس لهذا المدلول تماما؛ لأن أفعاله كلها بعيدة عن الرحمة والإنسانية، بل هي لا تتم إلا عن قسوة قلبه وفضاظة سلوكه. وقد كان بإمكانه أن يسعى بما رَزَقَ به من نعمة الذكاء والقلطنة لخدمة شعبه نحو ما فيه خيرهم وصلاح أمورهم ، غير أنه استخدمها في أنيتهم بوسائل شتى، فكانت نعمة عليهم وليست نعمة تحفهم بالرعاية والأمان . وكذا اسم (راضي) الذي يدل على الرضا والإرضاء، فهو ما لم يتحقق وجوده في خلفه المسمى (زكريا). بهذا يتبين أن دلالة اللقب مع التسمية منشطرة على بعدين، أحدهما: ملاتم لفعل هذه الشخصية، والثاني على طرف نقيض لطابعها الذاتي.

ومن اللافت للانتباه أن الرجال المقربين لـ(زكريا) مسمون بأسماء وألقاب تعبر عن دلالة تشير إلى دورهم الفعلي معه، وتوحي بتقمصهم لبعض خصائص شخصيته الداهية، كشخصيتي (مبروك)، و(جبران) الملقبين باللقب ذاته (الأخرس)، وكذلك ناظر لاديوان (شهاب الحلبي). فالمشاعلي (مبروك الأخرس) يعد المسؤول الأول عن إدارة السجن المعتم المدفون تحت بيت زكريا، وهو الرجل الذي أهلته طاعته الكبيرة موقعا مقربا جدا إلى سيده.

((بجواره طبق نحاس، يقرعه بيد قصيرة من الجلد مرة واحدة ، بجيئه (مبروك)، لو همس سيده باسمه يجيء فوراً كأنه يقف الوقت كله منتظرا لحظات اضطجاعه إلى الوسادة عندما تنور الأمثلة بعقله))،⁽²¹⁰⁾ وهذا ما يعني أن مبروكا

(209) التفسير الكبير / 21: 153 .

(210) الزبني برككت / 93 .

كان بمثابة السكرتير الخاص لذكريا بالمفهوم العصري الحديث. ((لا أحد يصحب
ذكريا غير مبروك، يمشي مجاورا له))⁽²¹¹⁾

وهو مطلع على جرائمه كلها، بل هو مشارك معه فيها؛ لأنه هو الذي كان
يقود المساجين المظلومين إليه ، ويعصب عيونهم ، ويزجهم زجا مسفرا عن
معنى طرائق استعباد الإنسان وإذلاله. ويشير اسمه إلى معنى الخير والبركة،
على خلاف حقيقة أمره الكامنة في (الشر) . أما (الأخرس) فمعلوم أنه يعني فقدان
القدرة على النطق ولم تكن حاله كذلك، إذ ((يبدو للغرباء أخرس ، لكنه يتحدث
قليلًا جدًا، أحيانا يحف ذكريا ويلومه لوما قاسيا، ذكريا يقبل هذا ويصفي إليه،
وينفذ ما يقوله مبروك))⁽²¹²⁾ إذن فهو يتظاهر بهذه العاهة لكنه - كما نرى -
يشير أحيانا على سيده بأمور مهمة لا يتقاضى الأخير عن تنفيذها؛ لتيقنه من أنها
تصب في مصلحته الخاصة. وأمر كهذا استوجب جعل هذه الشخصية قليلة
التحدث جدًا، لدرجة توشي بها أمام المقابل على أنها فعلاً بكاء، كي لا تلفت
النظر إلى دهائها المتواري، ومكانتها المهمة عند نائب المحتسب، ولهذا لم نشهد
أي كلام يصدره للراوي على لسانها بشكل مباشر.

ولغاية تسهيل طبيعة العمل المخبراتي الذي يشرف عليه (ذكريا) والذي يحتم
حفظ شؤون أمثاله المتنفيين في السلك السياسي، والتكتم على كل ما يخص حياتهم
الذاتية تكرر إطلاق لقب (الأخرس) على تابع آخر له، هو (جبران) الذي يدل
اسمه على صفة ثابتة في مسماه يتطلبها دوره الفعلي، إذ إن جبران من الجبر
بمعنى للشجاع⁽²¹³⁾ وهي صفة يحتويها شخصه حقاً، ومن خلالها أضحي حرسا
خاصا لذكريا الذي عُرف عنه أنه لا يضع ثقته الخاصة في شخص ما إلا إذا كان

(211) المصدر نفسه / 261 .

(212) المصدر نفسه / 145 .

(213) الأسماء ومعانيها / 49 .

مستحقا لها. ((مضى على مهل يتبعه جبران الأخرس أحد رجاله الأشداء ، دائما يسافر معه، يحميه من غوائل الطريق، ما تخبئه النفوس من حقد)).(214)

وانطلاقا من دلالة (الشهاب) المصاحبة لمعنى الخطف كما سلف ذكره، فقد سُمي أحد أعوان (زكريا) بهذا الاسم أيضا، وذلك تطابقاً مع مقام وظيفته المكلف بها. ((شهاب الحلي ناظر الديون أضاف اسمه منذ عامين تقريباً، لم يطلب زكريا صفحته للاطلاع عليها، (...)) لولا سرية الأمر لأرسل في طلب شهاب الحلي ليجمع كل ما تناثر من معلومات حول الزيني، لكن لكي يرسل إليه لا بد من اجتياز حارات معسوقة ودروب مغلقة ويتجنب عسس وعيون زكريا نفسه، (...)) ما أوجه الآن إلى شهاب الحلي بالذات، شهاب الحلي لا يكلف روحه عناء البحث، لديه ذاكرة عجيبة ، يعرف آلاف الأشخاص، ما يخصهم ، لا ينسى أمراً قط ولو مرت سنون، يذكر ما تبودل من أوراق وتقارير، ما أضيف من معلومات وسطور في أي سنة من السنين)).(215)

وبذلك يتبين لنا أن كلاً من الشخصيات الثلاث (مبروك الأخرس) و(جبران الأخرس) و(شهاب الحلي) موسومة بخصائص وسمات تتضمنها شخصية سيدهم (زكريا) ، إذ إن الأول انقسم باليقظة والنباهة ومداد للرأي بدليل إصغاء زكريا إليه والتزامه بتنفيذ ما يقوله له. في حين تمثلت سمة الثاني في الشدة والقوة المجتمعنتين بمعنى واحد هو الشجاعة، وإن كانت موجهة باتجاه سيء؛ لأنها موضوعة في حماية رجل ظالم طاغ. أما الثالث فقد تميز بالذاكرة للمقاومة لعامل اللسان والمتسعة لاحتواء معلومات هائلة، نادر توفرها عند أي شخص آخر. وكل ما ذكر من ذلك عموماً قد ألفناه في شخصية الشهاب الأعظم الذي تمكن - بفضل امتلاكه لهذه الخصائص مجتمعة - من الحفاظ على منصبه بمجيء عهد

(214) الزيني بركات / 61 .

(215) الزيني بركات / 37 .

الزيتي وتشبيد أرقى نظام في ذلك العصر يُشهد له بالحدثاء والتطور.

وقد أوقفنا شخصية منظمة لشبكة هذا النظام الخاص بجهازه يحمل مجموع تركيبها الاسمي مرجعين نباتيين، هي شخصية (إبراهيم بن سكر والليمون) الذي يعد من أخلص بصاصيه المستنعيين، ومن أكبر الشعراء والمغنين في مصر، يلتقي به زكريا كل أسبوع ليستمع إلى ما يجلبه من أخبار أصحاب الربابية والمنشدين في المناقب وحلقات الأنكار، مدليا إليه بكل ما يدور بينهم من نويا. إذن لم يكن السماع إلى الشعر أو تطريب النفس بالمغنى هو هدفه المرتجى من الالتقاء ، علما انه لو كان كذلك لتلام مع إحدى فوائد الليمون بوصفه نباتا مهدئا للأعصاب،⁽²¹⁶⁾ من زاوية أن الإنسان إذا استمع للشعر والشعراء أو للمغنى والطرب يجعله - أحيانا - مستشعرا براحة نفسية تنسيه جزءا من هموم الحياة ومتاعبها، وبالنتيجة تعمل على الحد من توتر أعصابه واسترخائها. لذا نعتقد أن السبب في عدم وضع الليمون اسماً لذات الشخصية عينها وجعله اسماً لوالدها إنما كان إشارة إلى أولوية الغاية المرجوة عند زكريا - وهي معرفة الأخبار - والمقدمة على منفعة ملكتها الموهوبة بالشعر والغناء .

أما فيما يخص تقديم اسم نبات السكر على اسم الليمون فمرده أمران، أولهما: أن السكر من المصادر المانحة للنشاط والحيوية، وهو ما يجب أن يكون عليه البصاص، بل يعد ذلك في مقدمة مؤهلاته لعمل البص. والآخر: انه في حال تناول الليمون المركز وحده قد يعرض الإنسان لأذى كبير؛ لأنه يسبب حرقا في المعدة،⁽²¹⁷⁾ فتحصل بذلك المضرة منه، والأولى حصول الانتفاع به عن طريق مزجه مع مادة أخرى غالبا ما تكون هي مادة السكر التي تعمل على تخفيف حدة الحموضة المحرقة فيه بنسبة كبيرة، وربما هذا ما تحمله دلالة اجتماعها معا في

(216) ينظر: لنبات والثمار/ 134- 135 .

(217) لنبات والثمار/ 136 .

لافتة الاسم المشتركة عبر ولو العطف بين (سكر والليمون)، بالنظر إلى الرأي القائل: ((إن الاسم لا يختص بسماته إلا متى أحكمت العلاقات بين المكونات والسمات في قطعة واحدة ولوحة واحدة)).⁽²¹⁸⁾ يرد نبات آخر مُسميت باسمه شخصية والد سماح هو الشيخ (ريحان)، ففي هذا الاسم دلالتان: دلالة منسجمة مع رغبة حامله في مجالسة الملوك والأمراء والتقرب إليهم عن طريق ربط هذه الدلالة مع نوع من أنواع هذا النبات يُطلق عليه بالحبشية الملوكية.⁽²¹⁹⁾

ودلالة أخرى منافية لشخصه تتمثل في أن الريحان نبات مقرون في كتاب الله بجنة المقربين⁽²²⁰⁾، وهي منزلة لا ينالها إلا من كانت أعماله صالحة، في حين كانت أعمال هذا الشيخ منكراً للغاية، ولا سيما موافقته على مصاهرة أحد أنجال الزمرة الفادرة مقابل إرضاء مصالحه الدنيوية، وما كان في تاريخ حياته من إتيانٍ للفاحشة - سرّاً - في بيت من بيوت الدعارة.

صاحبة هذا البيت هي (سنية) التي وُضع اسمها على غير مسماه؛ لكونه دالاً على الارتفاع والعلو،⁽²²¹⁾ بخلاف فعلها القبيح الدال على انحطاط سلوكها وهبوط مستواها الخلقي. أما اسم (سعيد) الدال على معاني السرور والفرح والسعادة، فهو على خلاف شؤون حياته المليئة بالنكد والشقاء نتيجة الفقر والحرمان ومآسي الظلم التي شهد صورها وذوق مرارتها.

ومن الشخصيات التي طابق اسمها دورها في النص جارية تدعى (وسيلة) الرومية التي دفعها الزيني إلى بيت نائبه (زكريا) كي تنقل ما يجله عنه من أسرار وخفايا، كقتله غلام السلطان والتمثيل به. فهي - بالفعل - كانت وسيلة

(218) العلامات والتسمية (شرح الاسم)، المنصف عاشور، الحياة الثقافية، ع55، ص69/ 1990.

(219) النباتات الطبية، فوزي طه قطب حنين / 209.

(220) سورة الواقعة، الآية (89).

(221) معجم الأسامي / 267. وينظر: الأسماء ومعانيها / 102.

الزيني وأداته المساعدة في الوصول إلى غايته الكامنة في إرغام زكريا على الاستجابة لشخصه وتهديده بأن يبلغ السلطان بما فعل إن لم يوافقه أو يطيعه.

كما يرتكز الارتباط بين الزيني وجاسوسه (وسيلة) على جنسيتها الرومية،^{*} إذ يوحي لتماؤها إلى هذه البلاد تحديداً عن علاقته المتعاونة مع الأتراك.

وفي تسمية (متصور) وهو زميل سعيد الجهيني في الرواق نلمح تلاؤماً بين الاسم ودور صاحبه الموظف لإسداء الحكم والنصائح المكرمة في حدود الخير والحق، وكأن اسم هذا الطالب الذي ريناه مصاحباً لسعيد على طول المسار النصفي علامة لرمزة لمعنى الحق الذي ظل سعيد يناصره في دواخله بإصرار مستمر، على الرغم من ثقته بأنه سيجر بسبب هذه المناصرة ويلات جمة.

عموماً إن دوال الأسماء في الرواية تقضي بنا إلى أن النسبة الكبيرة من العلاقة بين مدلولاتها وخصائص شخصياتها للمساء بها وأدوارها قد انصبت في كنف التضاد القائم بين الجانبين، وهو ما عزز المفارقة التي يحملها الشكل الاسمي لعنوان الرواية مع نكتة شخصيتها الرئيسية (الزيني) برداء الغموض تارة وبالطابع الوهمي المضلل تارة أخرى.

ثانياً: الحوار:

إن لكل شخصية مميزات معتدة بطبيعتها الذاتية، لكن هذه المميزات قد لا تبدو مكتملة إلا عند توفر ضرورة أخرى ملحة، هي مدى انسجام منطقها المتكلمة به لذلك المستوى الذي هي فيه؛ إذ كثيراً ما تصدر أحكاماً بحق شخصيات متنوعة نواجهها في الحياة من خلال ما نتفوه به من كلام في عدة مواقف، فننلي عنها الرأي بأنها لبقة أو مضطربة أو شريرة أو خيرة أو أنها على الفطرقما إلى ذلك.

* استلنا في معنى الرومي بأنه (التركي) بناءً على ما جاء في بدليات نص الرواية من أن رومي تعني لركي الشملي". - الزيني بركلت / 14.

وحقيقة هذا الأمر تجعلنا نسلم بأنه ثمة ((علاقة بين الكلام والمنكلم به، أو القائل والمقول، استنادا إلى ارتباط الحوار بالشخصيات المتكلمة به)).⁽²²²⁾ لذا كان لزاما أن يراعي الكاتب هذه العلاقة حين كتابته حوارات نصه الفني، بل حتى حين يقوم بالنقل أو التعبير عن طبيعة ما تفكر به.⁽²²³⁾ ومن أجل إشعار القارئ بمعاصرة الحدث الذي يقرؤه ((يتم تشخيص الكلام في الرواية مباشرة بواسطة الحوار))؛⁽²²⁴⁾ المعنى بخروج المرد عن إطار الشرح المعتاد إلى إعطاء نوع من الحرية للشخصيات الروائية، وذلك عبر إجراء الكلام الدائر حول حدث ما على أسننها مباشرة، أو اللوج إلى دواخلها للكشف عما يدور بينها وبين ذاتها من أفكار وتساؤلات، ((والحوار إذ يسهم في خلق الجو العام والأجواء النفسية الخاصة للشخصيات، فإنه يسهم في النتيجة مرة أخرى في رسم هذه الشخصية، وخط بعض أجزاء هويتها)).⁽²²⁵⁾

من هنا يتبين ((أن التقديم الموضوعي للشخصيات يستلزم من الكاتب أن يعتمد على الحوار، وإمهاله أو التقليل من شأنه في القصة ينقص من قدرها، بوصفها جنسا أدبيا له خصائصه، ولكن الكاتب القصصي لا يلزمه وحده كما هو الشأن في المسرحية، وإن يعتمد مع ذلك على الحديث النفسي)).⁽²²⁶⁾ مما يفهم عنه أن الحوار يعد من المميزات الأساسية لحضور الشخصيات، وأهم وسيلة للاتصال فيما بينها.⁽²²⁷⁾ فضلا عن الكشف عن مكوناتها الداخلية.

وقد جاء الحوار في نص الرواية بنوعيه (الخارجي والداخلي):

(222) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبد الله كلثم / 77 .

(223) المصدر نفسه / 78 .

(224) لنس الروائي (تقنيات ومناهج) ، بيرنار فاليت ، ت: رشيد بنجدو / 49 .

(225) مشكلة الحوار في الرواية العربية / 96 .

(226) الاتجاه الواقعي في الرواية العربية، صر المطلب / 36.

(227) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم / 44 . وفن القصة، محمد يوسف نجم / 117 .

أ-الحوار الخارجي: ويقصد به الحوار الذي تجريه شخصيتان أو أكثر فيما بينهما فيكون كلام كل منها مسموعاً وموجهاً للآخرى.

واحتوت رواية الزيني حوارات متعددة بين أشخاص من عموم الناس لم يعين لهم الراوي أسماء محددة، وإنما اكتفى بالإشارة إليهم بمفردات مجردة أو عبارات تبين جانباً من صفاتهم، من قبيل (البعض ، آخر، رجل، أحدهم ، نرزي للأمرء ولأرباب الدولة تجاوز الأربعين ، لكبرهم سناً، غليظ الصوت ، قصير القامة ، أشيب الشعر، التاجر الصغير، رجل رفيع أسمر، النصراني)، وهي أوصاف نلتبس فيها التنوع الدال على عمومية شخصيات الطبقة الشعبية التي لم يكن شأنها أو مكانتها في أحداث الرواية مهماً؛ لأنها تمثل الجهة المحكومة والواقعة ضحية لطغيان السلطة على مدى أزمنة متعاقبة شكلت وحدات أساسية للرواية هي:

- عهد المحتسب السابق (علي بن أبي الجود).

- عهد المحتسب الجديد (الزيني بركات).

- عهد الرضوخ لسلطة العثمانيين بعد انتهاء ولاية المماليك على أيديهم.

وإن دل التغيب الاسمي لأفراد هذه الطبقة العامة على شيء فإنما يدل على تغيب السلطة حقهم الطبيعي في العيش بحرية وكرامة تامة إن كان على مستوى الواقع الفكري أو الاقتصادي أو الاجتماعي بشكل عام، وهو معادل رمزي قصد به الكاتب ما كان جارياً في واقع عهده الحاضر من تهيش واستلاب لحقوق الشعب والأمة.

ومن نماذج تلك الحوارات، الحوار الذي أورده للراوي (البندقي). (قال البعض هذا مستحيل فلانقطاع الأخبار معناه أن حدثاً فظيعاً لا نجرو على التفكير فيه وقع، صاح البعض ، وهل يقع فعلاً ما لا نجرو على اللظن به؟ لا يمكن، جيش السلطان من فرسان الإسلام وحماته، كل فارس منهم مقوم بألف من العثمانية وكما غلبهم الأشرف قايتباي فلا بد من هزيمتهم على يد الخوري، يقول

آخر: إذا صبح هذا فلماذا لم تصل رائحة من الأخبار المفرحة؟ لم تنق البشائر ولا الطبلخاناه، كيف نصدق أن شيئاً لم يقع، لم يحدث، حتى الأمور هنا مضطربة، في المقهى عدل رجل وضع عمامته، سأل، هل رأى أحدكم الزيني بركات منذ أول أمس؟ نزل صمت معبق بحذر(....)، قال أحد الحضور، فعلاً لم نره منذ ثلاثة أيام، قال آخر.. بل خمسة، كل منهم يقطب جبهته يحاول التذكر».(228)

فلم يأت الحوار هنا في صيغته المعهودة بتسطير كلام كل شخصية مذكورة فيه منفرداً على حدة، إنما جاء في شكل مقطوعة سردية قائمة على اندماج الحوار مع تخلخل أوضاع البلاد وقلق الناس المتأني عن سبب تأخر أنباء الموقعة الحاسمة التي خرج إليها السلطان في موكبه وجيشه لملاقاة العثمانيين، فالشخصيات غير معرفة، والحوار للدائر بينها شكلاً دالاً على طبيعة تنوع فكرها الشعبي بين النعة المطلقة في أن الانتصار من حليف السلطان، وبين دلالة الإحباط المرتسمة في العلامات الواضحة للعيان، من حيث إحالة انقطاع الأخبار واضطراب الأوضاع إلى مؤشر التشاؤم في نظر بعضهم، فضلاً عن ظهور آثار التشتت الحاصل بغياب السلطة، وهو ما صرح به الرجل المعمم عندما لفت نظر الناس إلى اختفاء الزيني المثير للجدل، لأنهم اعتادوا أن يروه يومياً، والزيني في هذه الأثناء كان محتجزاً عند أبي السعود لأجل معاقبته، فأصبح اختفاؤه مؤشراً شوم ثانياً مضاف إلى الأول.

إن موضوع أغلب الحوارات الواردة في النص يدور حول الزيني بركات بخصوصية مسألة توليه الحسبة؛ وقد وظف للكاتب تلك الحوارات للإشارة إلى تضارب الآراويل الشائعة عن الشخصية للرئيسة في الرواية، مما يؤكد دلالة ازدواجيتها للقائمة على الجمع بين السلب والإيجاب من جهة، والدلالة كذلك على تطلع الشعوب المضطهدة نحو الخلاص المأمول في أن تعتلي المناصب المياسية

العليا شخصيات جديرة بموقع مسؤولياتها المتضمنة تحسين ظروف البلاد والنظر في أحوال الناس بعين العدالة من جهة أخرى. فبناءً على ما ذكر عن الزيني من سمعة طيبة نوه إليها تواضع طبعه المتمثل في رفض توليه هذا المنصب، فإنهم رأوا في ذلك بداية مطمئنة يمكن أن يعول عليها نجاتهم من بؤس زمن متقل بالقمع والاستبداد. وفيما يتعلق بذلك الحوار الآتي الذي جاءت حلقاته منقطعة بتخللها سرد مكثف على مدى صفحات عديدة، والذي طُلب فيه من الشيخ أبي السعود التدخل لإقناع الزيني بالأمر الممتنع عنه، إذ سأل أبو السعود:

(("أعرفتموه ؟؟ "))

يقول الشيخ القصبى شيخ حارة زويلة..

" رفضه للمنصب خير تعريف به يا مولانا.. " (.....) يميل الشيخ

البهجوري كبير المرخين..

" لم يحدث يا مولانا أن رجلاً متعمماً أو غير متعمم أبداً كان مقامه أو رتبته عرض عليه منصب ورفض، الناس كلهم، المجاورون وأصحاب الطوائف منذ سماعهم الخبر ولا اسم على ألسانهم إلا الزيني بركات.. الزيني بركات. "

" ومن نشر الخبر يا ولدي ؟ " (.....)

" الحق يا مولانا لا تدري كيف تسرب الخبر، لكن مثل هذه الأمور لا يطول

احتجاجها " (.....)

يقول الشيخ القصبى:

" والله يا مولانا إن لم يولوا علينا الزيني فلا خير لنا .. "

يقول شيخ الفحامين:

" أنا والله لم اسمع به في حياتي.. لا أعرفه ولم أره .. "

يميل مولانا إلى الامام، يكف الشيخ القصبى ..

" وكيف اختاره السلطان وهو لا ينتمي إلى أصحاب الوظائف الكبيرة.. "

مجهول للناس "٢٢"

يلقي الشيخ سؤالاً يثير به أسئلة.

" وما أدرانا يا مولانا.. ربما غفل عن يعرفهم من أشرار وفجرة.. وهذاه الله إلى الزيني بركات .."

" إن يقنعه بولاية الحسبة إلا أنت.. أنت يا مولانا والبركة فيك .."

يميل للشيخ أبو السعود هامسا..

" اللهم ول علينا خيارنا ولا تولي (كذا) علينا شرارنا.. " ((229)

هكذا نُقل الحوار بتفاصيله الدقيقة، كما نلاحظ أن الراوي قد حصر أقوال المتحاورين بوضعه أقواسا صغيرة، إشارة إلى نقله الحرفي لها وعدم تدخله مطلقاً في تحويرها أو في التعبير عنها بصيغة مغايرة، مما أعطى لهذا الحوار شكلاً دالاً على الإيهام بواقعية مضامينه المشار إليها في الحديث الدائر على الألسن.

ويبدو مرد اصطفاء الراوي شخصيات متمثلة في الشيوخ من دون غيرهم للقيام بمهمة التحدث مع مولاها، هو أنهم يجسّدون الصفة التي منحها أفراد الشعب لغتهم الكبيرة للإدلاء برأيهم في الزيني والتكلم نيابة عنهم. فضلاً عن أن الشيوخ هم من مريدي الشيخ أبي السعود وعلاقتهم المقربة منه تكمن في تلقّيهم العلم على يديه، فكانوا قادر على إقناعه بأمر الزيني على الرغم من عدم اطمئنانه إلى ما يقولونه عنه لعدم توفر الدليل على صلاحيته، وقد جاء دعاؤه المهموس موضعاً تردّد ضميره في جعل الزيني يقبل بمنصب الحسبة، من منظور أنه منصب حساس للغاية ويجب أن يكون من يتولاه جديراً بالقيام بمسؤولياته.

ب- الحوار الداخلي: وهو من التقنيات الحديثة المستخدمة في تقديم تيار الوعي عند الشخصية.(230) ويقصد به ما يدور من أفكار وتساؤلات ومشاعر

(229) لزيبي بركات / 44 ، 45 ، 46 ، 48 .

(230) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت هفري، ت: محمود الريبي / 42 وما بعدها .

ذاتية يتداولها الإنسان فيما بينه وبين نفسه، بوصفها حواراً باطنياً مندفعا من حيز الداخل وإليه، ومعبرا عن ((حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات)).⁽²³¹⁾

ونجد مثل هذا الحوار مع شخصية الجهنني. ((يبتسم سعيد إذ يجول السؤال بذهنه، هل تبقى أذان زكريا وعيونه مفتوحة كالعادة ؟؟ هل يجد الوقت ليصغي؟؟ هو أو نوابه ؟؟ ربما يفكر الآن فيما يجب عمله بعد ذهاب ولي نعمته علي بن أبي الجود (...))، لمن يمضي الليلة عمرو بن العدي ؟؟ سعيد يقرض شفته السفلى، كيف يعذب عمرو يوم القيامة ؟؟ ربما أطاح رقية بكلمة، يصفك حياة أسرة بوريقة، يقطع الأمل من قلب أب عجوز ينتظر عودة ابنه الفقيه ليؤم المصلين في القرية، آه لو يمضي سعيد الآن، يمسكه من عنقه)).⁽²³²⁾

الذي يمكن أن نضعه في إطار المستوى السطحي للدال على أن سعيداً يتحاور ذهنياً في أمور معينة لا علم لغيره بها، هو إيمانا وجهه الملاحظتان في ابتسامته أولاً ثم في قرض شفته السفلى ثانياً، إذ لكل منهما صلة وثيقة بما يلحقها من كلام في هذا المقطع الذي يمكن أن نجزئه على جزأين يعدان طرفي الحوار بين سعيد وذاته؛ ذلك أن الابتسامة يمكن أن تكون معبرة عن استبشار الطرف الأول بانتهاء طغيان عهد علي بن أبي الجود، وتوقع تدهور حال نائبه (زكريا) للجائر على إثره، الأمر الذي سيطل - لاحقاً - مأمور النائب وجاسوسه على الخلق (عمرو بن العدي) بالخفية، إذ ما يصيب الكبير المتنوع من سوء أو ضرر سينعكس لا محالة على تابعه للمساعد فما دون، وصولاً إلى من هو أصغر مرتبة. أما قرض الشفة فله مدلول الطرف الثاني المعبر عن أمنية سعيد الذاتية في رؤية هلاك عمرو يوم القيامة بما يشفي غليله المضمر في نفسه المتحصرة على الانتقام منه؛ لما قام به من عمل مشين يؤذي الضعفاء ويقطع أوصال للمساكين. والذي يؤيد

⁽²³¹⁾ في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبد الملك مرتاض / 138 .

⁽²³²⁾ لازيني برككت / 27 .

هذا المعنى هو الربط المباشر - كما جاء في المقطع أعلاه - بين الإيماءة المذكورة والجزء الذي يتأمله سعيد بحق عمرو في الآخرة على المستوى البعيد ، وفي الدنيا على المستوى القريب المشار إليه من خلال الـ (آه لو + الآن).

ومن الجدير بالذكر ان بعض الحوارات الداخلية في الرواية قد جاءت مركبة مع نظيرتها الخارجية، أي ان كلا النمطين جاء احدهما مصطحبا للآخر، كما في المقطع الآتي الذي يبين ما دار من كلام صادر عن أفواه ثلاثة من مشايخ الكتاتيب ممن يحفظون القرآن للصبيّة من جهة، وما كان دائرا في ذهن عمرو من استثمات داخلية تحاول فك بعض مغاليق كلامهم من جهة ثانية. وقد كان ذلك كله في مكان حمزة، الذي عُد مكانا للتجسس، كُلف فيه عمرو لمراقبة الناس بخاصة سعيد. ((ترحم أكبرهم سنا على أيام زمان عندما كان الصبية يسعون بأرواحهم إلى حفظ القرآن وتلاوته، لكن الزمن ما عاد الزمن، الصبي ابن العاشرة يجلس أمامك وكأنه قاعد على فرخ جمر، ما يصدق الحصة تخلص حتى يهيج، قال احدهم: "الشقاوة.. أعوذ بالله منها.."، قال ثالث " هذه علامات الساعة"، تسامل عمرو بينه وبين نفسه " ما الذي يقصده بعلامات الساعة ؟ " لينتبه، صحيح أنه هنا من أجل سعيد، لكن لا بد من الإصغاء إلى ما يجري، ربما طلع بحديث له قيمته، ربما وقع مصادفة على ما لن يقع عليه بالترتيب والتبشير، قال أكبرهم: " أي والله.. لا أعجب لو أخبرني أحد عن بغلة أنجبت "، قال الثالث، أقصرهم قامة: " نستعذ بالله يا مولانا.. لو حملت بغلة وأنجبت لكان هذا علامة على لنتهاء عمر الدنيا "، قال غليظ الصوت: " وما أدراك أنها لا تنتهي "، أصغى عمرو، حديث طريف لكن له مغزى.. بأي سيم يتخاطب العجائز ٢٢، ليفتح أنفسيه تماما(....)، قال قصير القامة: " لم نسمع بهذا من قبل "، أه لو يعرف عمرو أي الكتاتيب يديرون ٢٢ سيمال حمزة آخر النهار أو غدا حتى لا يثير رييته، وحتى

يثبت للترامه بقواعد البصاصة الصحيحة، لو صح أن حمزة عين ترقبه)). (233)
 فبينما كان مدار التحوار حول الصبية انقلب إلى الحديث عن علامات الساعة بوصفها مؤشرا على ما يسود البلد في ظل سلطة الزيني بركات، الرجل المحتسب الذي أضل الخلق بمظاهرة المثابه لمضلات المسيح الدجال الذي سيجيء في آخر الزمان، وهو ما يدل عليه كلامهم المشفر- بالنسبة إلى ذهن عمرو- عن البغلة التي هي مركبه ومركب الزيني في الوقت نفسه، إذ كانت له بغلة يجوب بها البلاد بحجة الاطلاع على أحوال الخلق، في حين أن غرضه الأساس هو التجسس عليهم. (234)

واللدجال أيضا دابة مسخرة لهذا الغرض تدعى (الجماسة)، فقد ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قام على المنبر، فذكر حديث الجماسة والدجال، وقد سميت بهذا الاسم لأنها تتجسس الأخبار وتجمعها له. (235)

إن ذلك هو ما جعل المشايخ يصورون بغلته على أنها خلف لبغلة مماثلة للخداع، نظرا لما بين ركنيها من تماثل في نواح متعددة. ومما ساعد على تفسير ذلك استمرار الحديث فيما يخص علامات اقتراب مجيء يوم القيامة في حوار نال للسابق المذكور آنفا. ((لفتبه عمرو إلى وصول رجلين من التجار، دخل أولهما، أشيب الشعر وهو يسأل ؟ " يا ترى هل خلع السلطان عامته الخفيفة ولبس الكبيرة "، قال الثاني: " لو تم هذا فمعناه شفاؤه من مرضه، لكن البشائر لم تدق بهذا " فسأل عمرو من أي حي هما ؟؟ في الناحية الأخرى أكبر الشيوخ، ومن علامات الساعة ظهور المسيح الدجال "، التاجر أشيب الشعر، " أنا متأكد أنه ارتدى العمامة الكبيرة وقابل الأمير طونباي"، يقول ثاني المشايخ: " والله أشعر أن

(233) الزيني بركات / 161 .

(234) ينظر: المصدر نفسه / 50، 62، 63 .

(235) ينظر: صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري / 4: 2262 - 2264، والمسيح الدجال / 219 - 220

المسيح الدجال يسمى بيننا"، يدق قلب عمرو، هذا خطير، للتاجر الصغير: لا أصدق أبداً ان السلطان ارتدى للعمامة الكبيرة، وإلا.. فأين البشائر، أه أين البشائر؟؟، الشيخ أشيب الشعر" أي والله ينقصنا طلوع الشمس من المغرب"، للتاجر الصغير "عموماً لنا لا استبعد هذا.. ربما" (236)

ولو أمعنا النظر في هذا الحوار بوصفه دالاً مشيراً إلى أمرين هما: ارتداء السلطان للعمامة الكبيرة* التي ترمز إلى الرفعة والافتخار بقيادة جيش همام متأهب للخروج إلى الحرب مع العثمانيين، وجعله الأمير طومانباي حاكماً للبلاد في غيابه، والأمر الثاني: هو علامة ظهور المسيح الدجال الذي سيسعى إلى إفساد الناس وغوايتهم مثلما يسعى إليه الزيني حالياً، لرأينا ان ما يربط بين الاثنين هو ان الأمر الأول ينوه إلى توقع نهاية عهد السلطان وفناء بلاده بأيدي الغزاة عقب الحرب التي سيخوضها معهم والتي على ضوئها ستكشف نوايا الزيني الحقيقية أمام الناس ومن ثم ستتضح موالاته لجهة العدو، والأمر الآخر هو ان مقارنة شخصية الزيني بالمسيح الدجال تدل على قوة دهاء هذا المحتسب بأن جعل الخلق يصدقونه ويتبعونه إتباعاً أعمى حتى أوقعهم في شرك الهواية الخطيرة لمصيرهم المنتظر. وعلى الرغم من أن الراوي لم يعرفنا بالشخصيات المتكلمة سوى ما كان من بعض موصفاتنا الظاهرة إلا ان لقصدية اختيار هذه الشخصيات دلالة على ان من عموم الناس جماعة متعلقة عارفة بالحياة ومدركة بعواقب الأمور الوخيمة التي ستطال السلطان وبلاده.

كما نلمح أن في الحوار تركيزاً - بعض الشيء - على مقول شخصيتي (أكبر الشيوخ) و(أشيب الشعر)؛ لما توحى به صفة كل منهما (الكبر والشيب) من

(236) فلزلي بركات / 161 - 162 .

* في ص (20) من نص الرواية إشارة إلى أن العملة الكبيرة يرتكيبها من له الإمرة على ألف فارس بحسب رتب الجيش، ومبني تفصيل ذلك في الفصل الرابع في محور الأحداث عن الأرياء.

معرفة واسعة وخبرة عميقة متكونة عبر سني عمرهما المتقدم.

ولأن الشخصية حين تتحدث مع ذاتها فإن هذا الحديث يُراعى فيه مقدار علمها أو جهلها بالأشياء؛⁽²³⁷⁾ نجد أن عدم فهم عمرو بن العدي لمعنى الكلام المدار على مرآه ومسمعه جعله يستشعر - في حوار داخلي بينه وبين نفسه - بأنه إزاء لغز صعب عليه فهم دلالاته؛ لضيق حدود توقعه وقلّة إدراك تفكيره بمجريات الأحداث ، لذلك كان حوار المشايخ المُستكمل بحوار التاجرين معهم عاملاً رئيساً ودافعاً إلى طرح تساؤلات عديدة في دخله، نظراً لغرابة الكلمات التي تحاوروا بها فيما بينهم.

ثالثاً: الصراع:

حينما ينشب صدام بين قوتين في نص روائي ما بحكم عناصر الاختلاف والتباين، مما يسمى بـ (الصراع) فإن ذلك سيساعد كثيراً على الشعور بحركة الأحداث والرغبة الشديدة في متابعتها لبتغاء الوصول إلى معرفة النهاية المشوقة التي تحسم ذلك الصراع لصالح إحدى القوتين، فنذكر عندئذ كفاءتها في التغلب على الجهة الأخرى. وفي رواية الزيني يبرز الصراع واضحاً في الطبقة السلطوية بين الشخصيتين المحوريّتين (بركات وزكريا)، علماً أن ما كان بينهما من تحدٍ ظل محصوراً في نطاق تعاملهما معا ضمن الطبقة المنتسبين إليها من دون معرفة الآخرين من ما سواها.

وكانت البوادر الأولى للصراع بينهما مكرسة في ردة فعل زكريا على السياسة الجديدة التي جاء بها الزيني بركات وقام بفرض تطبيق قانونها من خلال استحداثه نظاماً تجسدياً خاصاً به، مما أثار حفيظة زكريا وجعله يستشعر منه بادرة المناهضة على شؤون جهازه طالما كان هو المترس له والنافذ فيه على مدى

(237) في نظرية الرواية / 139 .

سنوات طوال اعتاد فيها على عدم وجود شريك له في إدارة البص، أو إطرء أي تغيير عليه إلا بأمر صادر منه إلى منتسبيه. ((كيف يظهر مناد لا يعرفه زكريا؟⁽²³⁸⁾ كيف لا يراجع نص ما يقوله ٢٢)).

ثم الأمر الآخر الذي كان لشد وقعا وتأثيرا على اضطراب عادات زكريا وانزياحه عن مألوفات حياته، وهو عزيم الزيني على الخروج إلى الناس والتحدث إليهم مباشرة. ((إن ما طرد بقايا النوم من عيني زكريا، ما جعله يأكل بسرعة، لا يفكر في وسيلة الشامية ابنة المنة عشر ربيعا، ما جعله يهمل تهذيب لحيته، لا يشرب الحليب الطازج المحلى بالمسكر، تناول الملح، ما الذي ينويه الزيني بركات ٢٢ ما الذي سيقوله للعامة، بأي لسان يتحدث ٢٢ هل هناك سابقة لما يفعله ٢٢ أبدأ، زكريا يعرف الأحداث والتواريخ القريبة والبعيدة، لم يتحدث محتجب في جمع من الناس أبدا، بل لم يسبقه أي أمير كبيرا كان أو صغيرا في هذه الفعلة، تحدث العظمى إلى العامة مباشرة يفقده هيئته، يضع مهابة الحكم والحكام، يتناول العامة على الكبار، إذا كان ناظر الحسبة يتكلم إليهم، لماذا لا يفعل مثله الأمراء ٢٢ ألم ينبه أحد إلى هذا ٢٢)).⁽²³⁹⁾

إذ يتضح أن انزعاج زكريا الدافع إلى كثرة طرح الاستقهامات الحوارية بينه وبين نفسه ما هو إلا نتيجة تفكيره الملح في فهم دوافع الزيني للقيام بهذا الأمر، وإدراكه بما لم يدركه ذوو الملطة الغافلون عن خطورته.

ويأخذ الصراع بالتدرج صعودا نحو الأعلى حين ماطل الزيني بالرد على رسالة زكريا الذي طلب منه فيها إرسال ما سيحصل عليه من معلومات مفصلة تستجيب له فرقه الخاصة؛ مع ضرورة الالتقاء به لأجل شرح عواقب انفرداده بإصدار هكذا قرارات؛ وهذا ما زاد من غيظ زكريا بشكل أكبر، واضطره إلى

(238) الزيني بركات / 59 - 60 .

(239) المصدر نفسه / 60 .

انتهاج طرائق عديدة للنيل منه، وهي تتجلى بما يأتي:

1- تحريض السلطان ضد ما أتى به من قرارات مخالفة للنظام المعمول به في الدولة.

2- تسخير مستنصحيه لترويج الإشاعات والحكايات المشوهة لسمعته بين جموع الناس.

3- إثارة الفتن بين الأمراء وتأجيج خلافاتهم لغرض خلخلة الأحوال، ومن ثمّ تقييد الزيني بكثرة مشاكل البلد المترتبة على ذلك.

وقد كان بإمكان الزيني عزل نائبه (زكريا) من منصبه لكنه لم يفعل ذلك، لعلّهم المتيقن من أن شخصية زكريا لا تستحق التفریط بها لما تملكه من مقدرة خارقة في الذكاء يمكن أن يستفيد من خبرتها ودهائها في خدمة مصلحته المكرسة لغاية لم يكن زكريا يعيها في البداية؛ فضلاً عن استغلاله وجود هذه الشخصية للتخفي وراء ممارساتها القمعية التي غالباً ما كان يشجّع عليها الزيني - خفية - ويدعي بخلافها للناس في الظاهر.

وتبدأ المواجهة بين الاثنين في لقاء أعده الزيني لغرض المساومة القائمة على إدلاء زكريا له عن مكان الأموال التي أخفاها للمحتسب السابق، مقابل عدم إبلاغه السلطان بشأن قتل شعبان. ((أنت يا زكريا تعرف تماماً أين موجودات علي بن أبي الجود، أنت لا يخفي عنك شيئاً (كذا)، ولو خفي لما خاطرت بسمعتي وأثرتك نائباً للحسبة، أنت تعرف ليس لأنك شغلت منصب نائب علي بن أبي الجود، إنما لأنك زكريا، أنفهمني، لأنك زكريا بن راضي، أعني من تولى منصب كبير بصاصي مصر (...))، أنت تعرف مكان أمواله يا صاحبي كما اعرف أنا قبر شعبان ((240)

إن شدة الحيرة العاصفة بتفكير زكريا منذ نبوع صيت الزيني جعلته يشعر

بأن نسبة نكائه المشهوددة برقي الجهاز المشرف عليه هي دون نسبة نكاه منافسه،
بدليل ابتداعه - أي للزيني - أمورا لا قيل للناس بها مسبقا، ثم دقة النظام السري
الذي أنشأه لذاته الخاصة، والذي مكّنه من ترصد خصوصيات أمهر المترصدين
(زكريا). لهذا كان انشغال الأخير بكيفية معرفة الزيني أمر الغلام سابقاً لتوجسه
من معرفة السلطان هذه الفعلة الشنيعة.

وعلى الرغم مما يحمله زكريا في داخله من ضغائن على الزيني ، لكنه لم
يستطع إنكار إعجابه بهذه الشخصية محاولا تفهم طبيعتها والوقوف على أسرار
غموضها، وهو ما يمكن أن نربطه بدلالة تفضيل زكريا لعصير العنب على غيره
من العصائر، ذلك أن للعنب أصنافا عديدة، منها صنف يسمى بـ(الزيني).⁽²⁴¹⁾
وربما كان لشربه إياه مسعف لقدرته على محاولة استيعاب وتحليل كينونة الزيني
المضاهي له. بعد اللقاء الأول بينهما أصبح كل منهما مدركاً لمصلحته الذاتية تجاه
الأخر، حتى أحسا أنهما في محور تجمعهما أمور مشتركة ساعدت على تبادل
المنفعة بينهما. وقد كان لذلك أثر كبير في تراجع زكريا عن قراره السابق بنية
التخلص من الزيني. ((رجل مثل الزيني لا وجود للزمان بمثله، زكريا يزن قدره
تماما، يدرس أساليبه ويأخذ ما يخدمه منها)).⁽²⁴²⁾ وهذا ما دفعه إلى تخليصه من
قبضة الشيخ أبي السعود في النهاية؛ علما أن ابن إياس في كتابه (بدائع الزهور)
لم يحدد شخص زكريا بالذات في القيام بإنقاذ الزيني من القتل،⁽²⁴³⁾ بل كان الأمر
لبتداعا فنيا من لدن الراوي الدخلي لحسم الصراع القائم بينهما.

وبذلك نرى تقارب نسبة النكاه بين قوتي الصراع الممتد طوله على مسار
النص، وانتهاؤه لصالح الزيني الذي استطاع كسب حياته وتحقيق هدفه بفضل

⁽²⁴¹⁾ ينظر: نباتات الزينة وتسيق الحدائق ، جواد راضي المصري / 230 .

⁽²⁴²⁾ الزيني بركات / 188 .

⁽²⁴³⁾ ينظر: بدائع الزهور في وقلع الدهور / 10: 1056 .

تمكنه من تغيير موقف زكريا إزاء شخصيته التي أثبتت أنها الأكفأ.

والأتمودج الآخر للصراع السلطوي نشهده أيضا بين المماليك والأمراء بوصفهم رجلا سياسيين، يتبوأ كل منهم موقع مسؤولية كبيرة في الدولة، كهذا المقطع الذي نقل لنا فيه الراوي للداخلي ما يدور في خلد زكريا من تصورات مصيبة في تحليل مخططات الزيني وما يدوي القيام به بخفاء تام. ((مستطير الأسراب إلى بيت الأمير طغلق شادي العمائر، وبشتاك المعروف بين الناس بفول مقشر، فتنة واحدة بين طشتمر وخاير بك لا تكفي، سيعلم طغلق أن بشتاك فول مقشر يحط من شأن المسجد الجديد الذي بناء للسلطان في سوق الفترايشين، في نفس الوقت (كذا) يعرف بشتاك أن طغلق يضحك عليه، يقلده ويلمح إلى محاولات بشتاك في التشبه بالأمراء المقربين جدا من السلطان، يقول عنه: هذا رجل محدث نعمة. الآن يبتسم زكريا، خطواته تسرع، سينتفخ فم طغلق يرمي زبدا أبيض، يسلط كل منهم ممالكه على الآخر، تضطرب أحوال الناس، ترفع البضاعة من الأسواق، يكثر النهب)).⁽²⁴⁴⁾ وهذا هو ما يهدف إليه الزيني ويعمل من أجله، ليتسنى له تقويض أركان نظام الدولة ابتداءً من داخل الوسط السياسي الذي يعلم تأثيره بطبيعة الحال على الوسط الشعبي العام، مستغلا كل هذه الخلافات والصراعات التي تعطي مدلول نظيرتها على الساحة التاريخية الحديثة في مصر. ⁽²⁴⁵⁾

ولا شك في أن أي دولة تشكو عدم وحدة صفها السياسي ستكون عرضة سهلة لأطماع معتكبيها ومناضيهها، وسيكون ذلك من الأسباب الرئيسة في انهيارها وتلاشي قدرتها على التصدي والمجابهة.

⁽²⁴⁴⁾ لازيني بركات / 95 .

⁽²⁴⁵⁾ عبد الناصر (الملف السري) ، مقتصر مظهر / 44 . وينظر: التاريخ الحديث والمعاصر للوطن

العربي، محمد الأدهمي وآخرون / 243 .

ثمة صراع من نمط آخر تعالينه مع سعيد الجهنني، وهو صراع نفسي نو
أبعاد محصورة في دواخل شخصيته فقط، ولكنه معتمل في ضوء تبصره بأمر
واقعي خطير سيجتاح حياة المصريين ويقيد حريتهم إلى أمد بعيد، يؤشر إليه
استمرار قوة للبطل الممثلة بذكرى بن راضي أولاً، ثم عدم اكتراث محتسب البلد
الجديد وهو (الزيني) بخل المشكلات التي يعانيها الشعب.

ويشي هذا الصراع أن الشخصية يمكن أن تكون ((ميدانا لصراع كثير من
القوى والدوافع، وهذا الميدان يصطرع بدوره مع ميدان البيئة الاجتماعية)).⁽²⁴⁶⁾
بمعنى ان الشخصية تمثل وجودا ماديا وكيانا متناسقا يشتمل على مجموعة من
الأحاسيس والمشاعر الروحية المتحركة على حسب درجة تواصلها الحياتي مع
الوسط الخارجي المحيط بها.⁽²⁴⁷⁾

من هذا المنطلق صور لنا الراوي الداخلي شخصية سعيد بوصفها الذات
الإنسانية المهددة من الخارج والمشار إلى تمزق كيانها البشري من الداخل، إذ
تكين ان اضطرابها كان مبنيا على مجموعتين من القيم المغروسة فيها: مجموعة
القيم الدينية والاجتماعية (الأخلاقية) التي عُدت رادعا لسعيد عن ارتكاد أماكن
تُمارس فيها الفاحشة. ((بروح بخياله إلى بيت (أنس)، يقصده أصحابه المجاورون
الذي يجري المال ميسورا بين أصابعهم، يقال انه يحوي قاعة فسيحة تمتلئ على
آخرها بحبشيات وروميات، قيل انه توجد هنديات، في العام الماضي جاءه مال
بعد نسخه كتابا في المنطق لأحد مشايخ الصعيد، ألح عليه أصحابه في الذهاب
إلى بيت (أنس)، عصر أصابعه، هز رأسه مرات، رفض (....)، يتوافد إليه
الناس على اختلاف أصنافهم وألوانهم يسألون عنه، ماذا لو عرفوا ارتكاده بيت

⁽²⁴⁶⁾ الشخصية في ضوء التطويل النفسي، فيصل عباس / 73 .

⁽²⁴⁷⁾ ينظر: تأملات عقلية في مفهوم الشخصية، الموقف الأدبي، ع329، م1998 / 9 .

(أنس)، دفعه دراهم ليمتلك امرأة بعض الوقت...)). (248)

فلاحظ انه مع توفر المانع المادي الذي كان حائلا له دون ذهابه لذلك المكان، لكن الوزع الديني كان هو الأقوى سطوة على نفسه، فضلا عن حماة المواضعة الاجتماعية المتمثلة في الخوف من تشوه سمعته لدى الناس، وذلك هو ما أوحى به حركات أصابعه ورأسه الدالة على قوة النزاع القائم بين عاطفته وأناه العليا. أما المجموعة الثانية فقد تجسدت في دوافعه الوطنية والقومية التي خاض من خلالها صراعا داخليا عنيفا مع عامل الخوف من السلطة الحاكمة، إذ على الرغم من انها عملت على تحطيم رواه ونزعاته الواعية بالأزمة التي يقاسيها الشعب حتى أحواله كائنا خاضعا لليأس والجمود، إلا ان ذلك لم يمح من عقله الباطن آثار واقعه المرير.

((ومهما مضت السنون، حتى ولو بقي في عمره يوم واحد، يمكنه، يحاسبونه حسابا عسيرا وهم قادرون على إذلالته في يوم ما لا ينوقه إنسان في مائة عام من الآم ومواجع (...))، يرقب الطرقات، الشتاء يورث القلب حمسة، دفقة دم، تعيد إليه وقع أقدام مقبلة في طرقات طويلة لا نهاية لها، وجوه ترمقه بهدوء، ببرود، وعيون تنفذ إلى نسيج أحلامه، أرهقهم كثيرا فاهتموا به طويلا، اخبروه بالفائض النائية القليلة التي يطلقها عادة أثناء نومه في الزواق، زمان أحد أصحابه أخبره بها، كثيرون يتحدثون وهم نيام، ألفاظهم مبهمة، أما هو فلا ينطق إلا لفظا أو لفظين (الأول)، (الآخر)، (الأمس)، (غدا)، (المتى)، (المفرد)، سألوه عن معاني الكلمات شهرا بأكمله، في كل مرة يقسم انه لا يدري...)). (249) مما يشي بانذارها من مركز شعوره نتيجة للتعذيب الممارس ضده، وترسبها في مركز لاوعيه أو لا شعوره، من حيث كون هذه المنطقة تعد مخزنا لمعظم

(248) الزيني بركت / 74 .

(249) الزيني بركت / 251 .

الرغبات التي لم تتحقق، والمخاوف التي يضطرب بها كيان الإنسان.⁽²⁵⁰⁾ كما يتبين أن السلطة لم تكن تنظر إلى ما تلفظه سعيد عند نومه على أنه كلمات مبهمّة بل إنها مرتبطة أشد ارتباط بإدراكه الحسي لمساوئها الفظيعة في الواقع، وهو ما يمكن أن يفسر بأن هذه للشخصية كانت تعي تماماً أن ما يُبنى على ظلم سيكون آخره وغده المقبل شر من أوله وأمسّه، وإن ما يجمع بين الظالمين اثنين كالمحتسب ونائبه لا بد أنه يصب في هدف واحد مشترك.

(250) ينظر: في نظرية الأدب / 141 .

الفصل الثاني

سياسية الزمن

تقديم نظري:

الزمن هو محور العملية الجدلية التي تقوم بتوظيف الأفكار والرويات والتصورات المندرجة ضمن خصائص كل عصر لتمييزه عن غيره من العصور، إذ به يُكشف عن آفاق التجارب الإنسانية التي لا يمكن أن تقف معطياتها عند حد معين، إنما تسعى للبقاء في استمرارية تتأى بها عن الوقوع في ثبات دائم، وذلك عبر إدراكها ضمن بنيات التحول المحتضنة لها والمتجسدة في مركبة المتناوب الأبعاد، إذ ما من شيء إلا ناله الزمن بجانب من التغير والتبدل، بل إن الزمن هو التغير عينه، وبدونه تبور الحركة وتعدم الحياة.

إن معرفة صفات الأشياء وخصائصها لا يخرج عن أطر تقييمها ضمن العالم المتتابع للحظات وجودها وانتمائها حتى إن آلت فيما بعد إلى آثار مسطرة في سجلات الماضي، لكنها تبقى في صفة اللمط المؤسس للتجلي الحاضر الذي - بلا شك - سيصبح ماضياً بفعل تعاقب الفترات الزمنية عليه.

وقد أُشير إلى ذلك في تقديم حينما جعله ابن تقيية إحدى الحجج التي اعتمد عليها في وضع منهجية مؤلفه (الشعر والشعراء)، ناظراً إلى أن كل فليم كان حديثاً في عصره، كما أن كل ما يعد حديثاً في زمن ما سيصير قديماً بمرور الأيام والسنين.⁽²⁵¹⁾ وهذا ما يكرس طابع الزمن في الماضي بالبدايات قُتْماً وللمسو نحو آفاقها التي لا تنتهي.⁽²⁵²⁾

لذا فالسجال القائم حول ديمومة الوجود للزمني لا يمكن عده عبثاً في إرساء التوازن بين الظواهر الزمنية التي يسير كل منها على وفق وثيرة مناسبة، ففي علم النفس البرغسوني تم تصوير جوهر النفس مع سيلان الزمن على أساس أنها

(251) ينظر: الشعر والشعراء، ابن تقيية / 21.

(252) ينظر: الرواية ومسألة الزمن، يوسف صبي، المساطلة، ج1، ص170 / 1991. والزمن

لأبيوارجي، عبد المحسن صالح، عالم الفكر، مج8، ع2، ص1977 / 61.

ذات علاقة متواصلة معه، وأن توقفها معناه الانقطاع عن الوجود، ولم تعد الفلسفة النفسية سوى فلسفة زمنية قائمة على ثنائية تتعدت الزمان بأنه حي وتتعدت الحياة بأنها زمنية.⁽²⁵³⁾

بذلك نستطيع ان نفهم قانون الزمن في ضوء فكرة للتواصل على أنه - دائما - مقترن بعامل التعاقب المتنوع الذي يلج في شتى مجالات الحياة (فكر وثقافة ، فن ، تاريخ ، سياسة...الخ) ، وتواصله مكتبة عبر تغايره على الدوام ، فهو المسبب للدورة الانقلابية التي تتعرض لها الموجودات كلها، إذ ما تبرح لن تثبت على حالة حتى تنقلب إلى غيرها لتحول دون ثباتها واستقرارها.

وذلك ما يجعلنا ندرك الشيء على انه ((واقعة تعيش في لحظة زمنية معينة، لحظة تضم جميع المؤثرات التي صادفتها منذ بدء ظهورها حتى بلوغها تلك الصورة التي هي عليها الآن، ومن ثم فهي لحظة كلية تحوي جميع اللحظات التي تراكمت في جوفها على مر الزمن))،⁽²⁵⁴⁾ مع تجدها باستمرار يعلن عن ان لـ ((الأشياء في حركتها دلالة زمنية معاشة))،⁽²⁵⁵⁾ هذه الحقيقة تحايت طبيعة النظرية الواعية ((بأن الزمان بالمعنى الدقيق للكلمة هو علامة))،⁽²⁵⁶⁾ فمع صيرورته تظهر الحركة التبادلية بين النظام الشكلي للأشياء وبين العودة إليها بالاستبطان الموضوعي الناتج عن الإدلاج المكثف بين الصورتين معاً.

ولما يتضمنه هذا العنصر الكوني المهم من مجموعة تقابلت ثنائية متناقضة، كالوجود والعدم، والحضور والغياب، والحياة والموت، والحركة والثبات،

(253) ينظر: جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ت: خليل أحمد خليل / 14- 15 . والإنسان والزمان ، سركين بولص، أفكار ، ع10 ، ص 42 / 1967 .

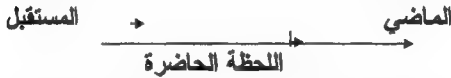
(254) الزمن التراجمي في الرواية المعاصرة ، سعد عبد العزيز / 16 .

(255) الاستهلاك الروائي (ديناميكية البدائل في النص الروائي) ، ياسين النصير ، الأقسام ، ع11-

12 ، ص 48 / 1986 .

(256) جدلية الزمن / 133 .

والديمومة والزوال ، كان جديرا بأن يحظى باهتمام الفلاسفة والمفكرين في محاولة منهم لفهم ماهيته والوقوف على أبعاده الثلاثة التي تتضمنها حركته اللامرئية، والمتقلة بين (الماضي) للمتجسد في ما كان موجودا ثم انتهى إلى العدم، و(الحاضر) وهو الرابط بين القبل والبعد، والمائل وجوده في اللحظة الآتية، و(المستقبل) الذي لم يحن ميقاته بعد لكنه سيصبح موجودا عقب انتهاء تلك اللحظة وتحولها إلى الماضي.⁽²⁵⁷⁾ فالزمن إذن دائر في كينونة أن ما هو آتٍ صائر نحو الحاضر، وهذا - بدوره - سيتحول إلى الماضي الذي يفقد توقف حركته لاتعدله من الوجود، إلا ما استدعته اللحظة الحاضرة فيما يعيد ذكره لا بما يخلقه من جديد فحسب؛ لأن ما في محال رجوعه، وذلك هو مجسد تماماً لمعنى الموت الأبدي المرادف لمعاني (التلاشي ، الزوال ، الغياب). لذا فإنه من حيث الجمود والحركة يمكن عد الماضي مكرما للطرف الأول، أما الحاضر والمستقبل فكلهما يمحصران في الطرف الثاني المناقض له. والشكل الآتي يوضح حركة الزمن الاتساعية المتقلة من مرحلة إلى ثانية ثم إلى ثالثة وهكذا دوليك على مدى خط ذي اتجاه محدد - بشكل دائم - صوب الماضي:



وتبقى بداية هذا الاتجاه في حكم المجهول لحين وصولها إلى نقطة الحاضر الوسيطة بينه وبين ما هو واقع مسبقا. وعلى وفق التصور الفلسفي هناك ثلاثة مظاهر لذلك الحاضر هي: التوقع والتذكر والانتباه،⁽²⁵⁸⁾ وهي تقترب من التصور

(257) إشكالية الزمن الروائي ، صالح ولمة ، الموقف الأدبي ، ع375 ، من 2002 / 11 .

(258) ونظر: لزمان والسرد ، بول ريكر ، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم / ج1: 29 ، وإن ما

الزمن ؟ ، ريتشارد هيل ، ت: خالد حامد ، الموقف الثقافي ، ع29 ، من 2000 / 21 .

النفسي له، على أساس أن هذه المظاهر هي تعبير عن كل لحظة من لحظات الوجدان البشري.⁽²⁵⁹⁾ غير أن هذين للتصورين يندرجان في إطار الزمن الداخلي الذي تعد معايير نسبية وغير ثابتة؛ لأنه زمن سيكولوجي متغير تبعاً للظروف التي نكتنفها حياة البشر بما فيها من انطباعات وإدراكات متفاوتة من شخص لآخر ومن حالة إلى أخرى، فالإحساس الداخلي بالألم أو الضيق مثلاً يجعل للزمن طويلاً مقارنة بزمان الإحساس بالمتعة أو السعادة،⁽²⁶⁰⁾ وكلاهما مختلف عن التوقيت الخارجي الذي يكون مقياسه ثابتاً دائماً، ولذلك فإنه ليس بالضرورة أن يتساوى الزمانان في المقدار والسعة؛ لأن الزمن الداخلي هو زمن شعوري (إدراكي) خاضع لضوابط نفسية متباينة بحسب الحالة الوجدانية التي يعيشها الإنسان، في حين الزمن الخارجي قار في معايير المحكوم بها. من جانب آخر، ربما يستدعي تذكر لحظة واحدة زمناً ممدوداً يتجاوز ضعف حدودها، أو قد تتحول بضع دقائق إلى ساعات طوال أو بالعكس، حينئذ تختلط الحالات اللاشعورية بالحالات الشعورية والماضي بالحاضر،⁽²⁶¹⁾ فتتكرر المشاعر حول الانطباعات والذكريات المخزونة تجاه الأحاسيس، ليتجلى عبر ذلك امتداد الدخول العميق مع العالم الخارجي وتضحى الصورة الزمنية في نتاج متأرجح بين المستويين.

الزمن والسرد:

انبثقت إرهابات التيار السيميائي آخذة بالتطور بمختلف رهاناته العلمية انطلاقاً من الأصول اللسانية البنوية،⁽²⁶²⁾

⁽²⁵⁹⁾ ينظر: الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: أسعد رزوق / 12.

⁽²⁶⁰⁾ ينظر: في نظرية الرواية / 208. والزمن والرواية، أ. أ. مندولا، ت: بكر عباس / 137-14. والزمن البيولوجي / 9.

⁽²⁶¹⁾ ينظر: الزمن التراجمي في الرواية للمعصرة / 36.

⁽²⁶²⁾ ينظر: مقدمة في السيميائية السردية، رشيد بن مالك / 69. والسيميولوجيا بقراءة رولان بارت، وائل بركات، جامعة دمشق، مج 18، ع 2، ص 57-58.

فاعتمدت على منهج التحليل المؤول القائم على الأساس الافتراضي الاستنباطي للمضامين التي تحملها مختلف الأشكال السردية، ((ولعل هذا المنحى هو الذي أرخ للانعطاف من المسار البنيوي الى المسار السيميائي))،⁽²⁶³⁾ بعد أن كان التركيز في ميدان اللسانيات منصباً في البدء على الأشكال فحسب من دون الوقوف على ماهيات دوالها الخطابية لاكتشاف معانيها ورصدها. ولما كانت ((الرواية فناً زمنياً أو عملاً لغوياً يجري ويمتد داخل النص))،⁽²⁶⁴⁾ أي أنها فن غير مكوني بخلاف الفنون التشكيلية، فإن التجلي الزمني فيها يبدو مكتفاً، وهو تجل يفترض جريان اللحظات الزمنية فيها بديناميكية مواتية لفكرة النمو الحداثي.⁽²⁶⁵⁾

والرواية فن ثمي يقوم بدرجة كبيرة على عملية السرد بل هي جنس سردي بحث، يتجاوب بتفصيل وفاعلية شديدين مع الوقائع والأحداث بتقلباتها وتنوعاتها المشهود كثير منها على مرأى قرائها، وهذا الفن ((يتم تنوؤه تحت قانون الزمن))،⁽²⁶⁶⁾ بوصفه العامل الرئيس الذي يعول عليه الروائي في تطبيع نصه بقيم مميزة تفرد مكانته بين مجموع للنصوص الأدبية الأخرى.

وعليه فليس من قبيل المغالطة أن يقرن الحديث عن العنصر الزمني بالعملية السردية، ذلك ان ((السرد فن زمني أساساً))،⁽²⁶⁷⁾ ولزواجهما متمحور في أن ((الأزمنة تتفرد بتنظيم الخطاب، بها ينبنى السرد نظاماً، وعنها تنبثق دلالاته قصداً، وبمقدار ما يكلف الروائي برفع نسجها ويتناسب خيطها يشف المعنى ويعمق))،⁽²⁶⁸⁾ فيكون بناء حلقات عمله وضبط توالي وقائعها، فضلاً عن كشف

(263) للدلالات المقترحة (مقاربة سيميائية في لفظة العلامة) ، احمد يوسف / 10 .

(264) مصطلحات للنقد العربي السيميائي / 285. (عن ذات)

(265) ينظر: دلالة الزمن في الرواية ، نعيم صلية ، الفصول ، ع 133 ، س 1988 / 39 .

(266) للمصدر نفسه / 38 .

(267) في السرد / 26 .

(268) المصدر نفسه / 27 .

بنية وحداتها الحكائية، كله مستندا على هذا العنصر الفعال.⁽²⁶⁹⁾

بهذا ينشط للفعل السردي في بلورة منظومة العلاقات التي يقيمها بين عناصر البناء الفني المتعددة،⁽²⁷⁰⁾ التي لا ريب أن الزمن فيها على تماس مباشر بمحورها الرئيس (الحدث)، استنادا إلى أن كل حدث هو ((اقتران فعل بزمان))⁽²⁷¹⁾ يتسبح توظيفه بنظام معين يتناسب والفكرة الرئيسية التي يقوم عليها النص.

من هذه المنطقات جميعها كان إراج مبحث الزمن ضمن نظرية السرد أمراً محتماً، يُسجل فيه للشكلايين الروس فضل الريادة إلى جانب دور الانكلوامريكيين اللذين ظهرت على إثر أبحاثهم وجهودهم محاولات عديدة ركزت على تحليله في الرواية،⁽²⁷²⁾ نظراً لأهمية دوره في بناء هذا الجنس النثري من جانبين، أحدهما: أنه المحور المحرك لعناصر التشويق والتلف، والثاني: أنه مؤثر كبير في تحديد شكلها الفني.⁽²⁷³⁾ لذلك فقد أولى الكتاب عنايتهم به كثيراً لدرجة قيل فيها: ((إن الجدل بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن))،⁽²⁷⁴⁾ بحجة ما يتيح للروائي من تنظيم النسيج الدقيق لحكايته عبر مسارات حركية تجعلها أكثر مرونة ولشد إثارة.

وقد ألمح (هنري جيمس) إلى أن الدافع الكبير في مواجهة الروائي لمسألة الزمن هو أنه يمثل عاملاً رئيساً في تحديد تقديراته الروائية، فمن خلاله يستشعر

⁽²⁶⁹⁾ السردية العربية، عبد الله إبراهيم / 159 .

⁽²⁷⁰⁾ ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)،

عبد الله إبراهيم / 7 .

⁽²⁷¹⁾ المصدر نفسه / 27 .

⁽²⁷²⁾ ينظر: نظرية النسيج الشكلي (نصوص شكلايين الروس)، ت: إبراهيم الخطيب / 192 والنظرية الأدبية للمعاصرة، رمان سالون، ت: سعيد القاسمي / 23-26. وصنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبدالمستار

جواد / 55. وبناء الرواية، إدوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي / 97-102 .

⁽²⁷³⁾ ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم / 34 .

⁽²⁷⁴⁾ الزمن والرواية / 19 .

بالمدة الزمنية وبتأثير تقدمها ومضيها على مدلولات الترتيب الشكلي مع شيء من الإيجاز أو الإسهاب بحسب ما تقتضيه الغاية الفنية ، وأضاف (موباسان) أن غاية الروائي اللازمة بعنصر الزمن تقف في مقدمة أسباب نجاحه في إيهام القارئ بواقعية ما يقرأه. (275)

وخرجاً من الرتبة المعقدة بمنطق السبب والنتيجة التي كانت سائدة في طراز الروايات التقليدية أخذ الروائيون بالانجذاب نحو تحطيم قيود اللحمة المترابطة في السياق الزمني المعهود بنمط (البداية والوسط والنهاية)، وتكثيف منظومة نتاجهم بما يلائم بين مستوييها الظاهر والباطن، باستحضار دور الاثنين في إقامة البنية الفنية المحددة بأنها ((المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتب عليها النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة))، (276) سواء كانت وحدت كبرى أو صغرى.

كما تتحدد مزية تلك البنية وخصوصيتها في ضوء مدى كون العمل الأدبي مشكلاً علامة على الواقع الخارجي - لا بقصد محاكاة مجرياته بصورة حرفية تماماً- فإذا كان علامة دل على معانٍ لا يتوصل إلى فهمها منذ قراءة الوهلة الأولى؛ لأن العلامة تعد تركيباً معقداً يضم جملة من العلاقات القائمة بين شكلها الخارجي (الدال) ومضمونها (المملول)، (277) ومع صعوبة فك ذلك التركيب، إلا أن مساحة التأويل معه تبدو أوسع حدوداً وأكثر مرونة، (وحيث يلهج الكاتب الروائي هذا النهج في كتابته، إنما يعبر بذلك عن الصورة الحقيقية لعالمه الفكري والشعوري والجمالي) (278) الذي يلهمه قوة تسد نصه بحركة درامية يولدها

(275) المصدر نفسه / 23 .

(276) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل / 197 .

(277) ينظر : المصدر نفسه / 197 - 198 .

(278) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة / 4 .

الصدام المتواصل بين مسارات خطه الزمني المتلاعب بتسلسل نظامه، والنتائج عن التعمية المتداخلة بين حدود أبعاده، وذلك نزوعاً إلى جعل ((الرواية تستمد قوتها وهويتها من حريتها المطلقة في استثمار كل تقنيات الكتابة الأدبية))،⁽²⁷⁹⁾ واستناداً إلى أنه بمقدور ((السرد أن يتعامل مع الواقع الإنساني للزمن))،⁽²⁸⁰⁾ حقيقة كان أم خيالا، إذ فنياً لا يخلو إبداع الروايات منهما حتى إن كانت نسبة الأخير ضئيلة في المساحة النصية ذات الحقائق الواقعة بالفعل، كالرواية قيد الدراسة. وعلى وفق ما يراه المهتمون بالزمن فإنهم يقسمونه عدة أقسام،⁽²⁸¹⁾ يمكن إجمالها فيما يأتي: (282)

أولاً / الأزمنة الخارجية: هي التي تتضمن وجود تمام بين زمن القصة المحكية وزمن الكتابة وزمن القراءة ، فالأول: هو زمن تاريخي يبنى على أساس ارتباط تخيل الكاتب بواقعه الذي يعيشه ويتأثر به. ويقصد بالثاني: الفترة التي تونلت فيها الأحداث بما في ذلك من ظروف مصاحبة لعملية الكتابة. أما الثالث: فهو زمن تلقي القارئ للعمل الذي أنجزه الروائي وفيه تتم إعادة بناء النص وترتيب وقائعه بحسب مراحلها الزمنية.

ثانياً / الأزمنة الداخلية: تتمثل في زمن النص، ويعني الزمن الدلالي المتعلق بالعالم التخيلي للكاتب ، إذ يقوم الأخير بتقسيم محطات عمله الزمنية على وفق ما تمليه الشخصيات والأحداث.

(279) للنص علم للنص (اشكالية التحريف) ، محمد ماري ، الأقلام ، ع 3 ، ص 1998 / 27 .
(280) نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ت: حياة جاسم / 143 .
(281) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور، ت: فريد الطونويوم / 101 - 102 . وقضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو، ت: صباح الجهم / 250 . ونحو رواية جديدة ، الآن روب جرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى / 135 .. ودلالة الزمن في الرواية / 39 .
(282) ينظر: فضاء النص الروائي (مقاربة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ، محمد عزام / 123 - 124 . وفضاء الروائي في الجازية والروايش / 25 .

ثالثاً / الأزمنة التخيلية: إنها في تماس متواصل مع شخصيات الرواية، وتنقسم على ثلاثة أنماط (الماضي ، الحاضر، المستقبل)، والحاضر هو أكثرها وجوداً على مسارات النص في وحدات تركيبية خاضعة لإيقاع زمني خاص.

ويدل هذا التنوع في التقسيم على أن مراحل العمل الروائي وجزئياته تعتمد اعتماداً كبيراً على العنصر الزمني، وإن بنائية النص لا تتحقق إلا به، فطالما أجهد الكاتب نفسه في طريقة صياغته وانصرف إلى الاعتناء بتمفصلاته كان أجدر بأن يحظى بالدرجة التي توصله إلى المرتقى الفني، ((وذلك لأن النص يشكل في جوهره (...)) بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات، وللوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان للبنية الزمنية المزمع وصفها لا بد من إبلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينظم النص))،⁽²⁸³⁾

ويحصر (تودوروف) هذه المؤشرات في حدود ثلاثة أنماط علاقية:⁽²⁸⁴⁾

1. نمط يختص بترتيب الاتجاهات الزمنية، أي بالعلاقة بين النظام التساهلي للأحداث وبين نظام سردها، وتتولد عن ذلك مفارقتان زمنيتان هما (الاسترجاع) و(الاستباق).

2. نمط يتعلق بالديمومة أو بالمدة التي تعنى بقياس سرعة الزمن السردي قياساً بزمن الحكاية، وتظهر عبر علاقتهما هذه أربع حركات هي (الملخص ، الحذف ، المشهد ، الوقفة).

3. نمط يحدد علاقة التواتر بين زمني الرواية بناءً على ما يتكرر وقوعه من أحداث على صعيد كليهما.

ويتبلور التفريق الإجرائي بين ما أطلق على قطبي العلاقات المذكورة بـ(المتن) و(المبنى)، في أن الأول يسير على وفق التوقيت السببي للأحداث

⁽²⁸³⁾ بنية الشكل الروائي / 113 -

⁽²⁸⁴⁾ ينظر: الشعرية ، تزفيتان تودوروف ، ت: شكري المبحوث ورجاء سلامة / 47 - 50 .

بغض النظر عن الطريقة التي سبقت بها، في حين الثاني يُراعي ظهور الأحداث ذاتها في العمل بناءً على كيفية تنظيمها،⁽²⁸⁵⁾ الذي يتولى شأنه الراوي المعين باختيار الكاتب، والذي يصبح منعوتاً بالصفة الخاضعة لمنطقه الخاص، بالنظر إلى أن ((إيقاع الزمن يتألف مع انفعالات الراوي انحصاراً عند هبوطها واتساعاً عند صعودها))،⁽²⁸⁶⁾ فضلاً عما يملئه الجانب الفكري والأسلوبى والقيمي.

ويحيل (جينييت) نوعية الاختلاف بين النظامين على ما يسميه المنظرون بـ (التعارض) الذي توجد صورة له في السينما أيضاً، حيث ((الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها (..) ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضعة لقطات من صورة مركبة "تواترية" إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر))،⁽²⁸⁷⁾ مهما كانت طريقة عرضها سواء بالكتابة الأدبية (الروائية) أو بالعرض السينمائي، فالأمران سيان في مباينة زمنهما لزمنها الأصل.

بعد ذكر ما تقدم كله ليس غريباً أن تُعطى للزمن هذه الخصوصية بحكم دوره المانع لحقيقة الإدراك بفدييات تأليف الخطاب الذي لا مناص من تعرض نواحيه أجمعها لتداعيات زمنية تدعم جوهر العلاقة بين صياغته الشكائية ومحمولها الدلالي، وتعمل على تضيق الثقة التي تحول من دون استيعاب ضرورة التلازم بينهما.

⁽²⁸⁵⁾ ينظر: نظرية المنهج لشكلي / 180 .

⁽²⁸⁶⁾ بعض عناصر شعرية النص الروائي (الأسطورة ، الزمن ، الجسد) في مصرع أحلام مريم لوديسة لوسيني الأعرج ، يوسف بن جامع ، المساعلة ، ع1 ، ص 135 / 1991 .

⁽²⁸⁷⁾ خطاب الحكاية ، جيرار جينييت ، ت: محمد المعتمد وآخرون / 45 .

المبحث الأول

التمفصلات* الزمنية

إن التعرف على المسار المنهجي المُسيَّر عليه خطى أي نص روائي يمكن أن يترأى من خلال الوقوف على محتويات بنائه الشمولي وظفياً وبنوياً، وينطلق هذا البناء من المرحلة العمومية التي يترتب على ضوئها مظهره الزمني، ثم الكشف عن الوحدات المادية الأخرى التي ينظمها مع ملاحظة مدى مناسبة امتدادها الطولي على مساحة النص بالخواص النوعية لطبيعة الأحداث المسرودة فيها.

وتعزى أهمية هذا الكشف إلى أن تحديد مزيات النص مرهون بفكرة التفسير النسبي لأجزائه بالنسبة إلى مجموعها الكلي، فضلاً عما يحكمه من علاقات تجمع بين وحداته ومنتالياته إن كان على مستوى أنساقه التعبيرية أو على مستوى مدلولاته أو ما يشير إليه من مفارقات وحركات سردية تُصور عبرها الوقائع بخطية دلالية، ولتطيل هذه العلاقات فإن أهم خطوة إليها هي إبراز الوحدات النصية التي يطلق على البنيوية العليا منها بـ(الأبنية الكبرى)، وعلى منتالياتها وأجزائها بـ(بالأبنية الصغرى)، إذ يتجسد عاملهما الفعلي بتمثيل الكبرى للدلالة الشاملة، في حين نجد أنه في الصغرى تتحقق شروط التماسك الخطي (الأفقي) لأبعاد الخطاب، على أن هذه الشروط تستلزم إلى جانب وجودها بين مجموعة المنتاليات أن ترتبط في تماسك بنوي متكامل⁽²⁸⁸⁾ مما يفهم عنه اعتماد دور كل منهما على الدور الذي تقوم به الأخرى نظراً لتراكبهما ضمن بنية سردية واحدة. وللوصول إلى هذه البنية الشاملة للنص يتعين تقديم ملخص يتعرض لمختلف أجزاء تكوينه من دون أن تبرح للغاية إحداث لقطاع بين النص المحدد وبنائه

* اعتماداً هذا المصطلح من كتاب (تحليل الخطاب الروائي) لمعبد يقطين.

(288) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل / 255 - 256. ونظرية البنائية / 133.

العامّة، بل إن توضّح عمليّة التلخيص هذه كفاءة السرد بانزياحها المواكب لتقنيّاته المتعدّدة ؛ ويمكن عدّ هذه العمليّة عتبة من عتبات التحليل الهادف إلى إعطاء صورة متكاملة عن البنية التي تتقارب - لا تتطابق - معها، إذ الفرق بينهما يكمن في أن الملخص يوجز عرض العناصر المأخوذة من النصّ والمترابك بعضها على أساس بعض، في حين تكون البنية ممثلة بالنظام المتضمن لتلك العناصر وهي مترابطة في إطاره بشكل دالّ.⁽²⁸⁹⁾ وعليه سنتناول في البدء عرض الموجز العام للرواية ومن ثمّ نقف عند وحدات بنيتها الدالة.

يعاين القارئ للزيني بركات أن الغيطاني لم ينجح في تقسيم روايته طريقة (الفصول) المعهودة، إنما قسم معالمها الرئيسة على شكل مقتطفات وسرداقات عديدة، وكأنها لوحات أو مناظر يحاكي بها طريقة الفن السينمائي الذي ينتقل معها المتابع من مشهد إلى آخر ومن لقطة إلى أخرى، فكذلك هي الرواية تحاول أن تعطي الشعور نفسه، إذ يحسّ من يقرأها أنها فلمّ تُعرض أحداثه الدرامية أمامه عبر جملة مشاهد تضمّ في جنباتها أجزاء تصويرية راصدة للأشياء والوقائع والشخوص والأفعال، على ضوء ما تلتقطه كاميرا لثنتين من الرواة، أحدهما نطلق عليه الراوي الخارجي الظاهر وهو الرحالة البندقي ، (فياسكونتي جانتني). والآخر: هو الراوي للخفي العابي بالتفصيلات للوقائعية عن كُتب من منظور داخلي، والمجرد من التسمية ومن الإعلان الصريح عن شخصه، بخلاف الرحالة الذي يُدلي للكاتب بحضور شخصيته المتخيلة بشكل مباشر في عنوان كل مقتطف من المقتطفات التي يدوي فيها ما رآه في زيارته المتكررة للقاهرة. ويوصفه غريباً عنها وهو دائم الترحال والتنقل بين عدة بلدان، فإن خطابه جاء في نطاق المنظور الخارجي فحسب ، وقد مثل خطاب الرحلة الذي يحوي بعض خصائص أدبها المجلّة فيما يأتي:

(289) ينظر: بلاغة الخطب وحلم النص / 314 .

أولاً: التنوع والشمول:

ثانياً: الوصف الدقيق المستند إلى الإخبار الشخصي ، والقائم على المشاهدة الواقعية الحقيقية والرأي الناقد.

ثالثاً: الاتجاه إلى تحري الحقيقة مجردة عن الميل والغرض.

رابعاً: الأسلوب الأدبي الذي يقوم على جمال السرد وطلاقة الحديث وعمق السخرية في بعض الأحيان⁽²⁹⁰⁾.

ولعل دوره الفعلي المجسد لدور الجامع الذي يجمع الأخبار من كل صوب وحذب عبر تجواله حول العالم، هو الدافع لقصدية إقتران جملة مشاهداته البرانية بالتركيب الذي أطلق عليه (المقتطفات)، ففيها استجمع البندقي الأحداث العظمى الواقعة في مصر القاهرة، مدرّكاً أنها جديرة بأن تُروى وأن تُسجل في مذكراته.

أما السردقات فهي جمع لكلمة المرادق الذي يعني ((كل ما لحاظ بشيء من حائط أو مضرب أو خباء))⁽²⁹¹⁾ وكل بيت من كُرُسُف أي (قطن) يسمى سرادق⁽²⁹²⁾ وانطلاقاً من هذا المعنى يمكن للنظر إلى سرادقات الرواية على أنها بمثابة خيام ينتقل الراوي الدلخلي بنا من إحداها إلى الأخرى ليطلعنا على الحيات الخاصة بحسب ما تضمنته العناوين الفرعية التي احتوت عليها والتي وسمت إما بالشخصية أو الحادثة أو المكان أو الرسائل والتقارير والنداءات الرسمية⁽²⁹³⁾ فضلاً عما تتخلل صفحات بعضها من متواليات سردية أدق جزئية وأكثر إيراداً للتفاصيل. ولاستخدام المرادق هنا أيضاً دلالتان أخريان، نستشف

⁽²⁹⁰⁾ نُب الرحلات ، فنيصل ، ج9 ، س 122 / 1978 .

⁽²⁹¹⁾ لسان العرب / 10 : 157 .

⁽²⁹²⁾ مختار الصحاح ، محمد الرزوي / 294 .

⁽²⁹³⁾ الرواية والتاريخ (طريقتان في كتابة التاريخ روائياً)، محمد القلنسي ، اصول ، مج16 ، ج4،

س1998، ج2 / 47 .

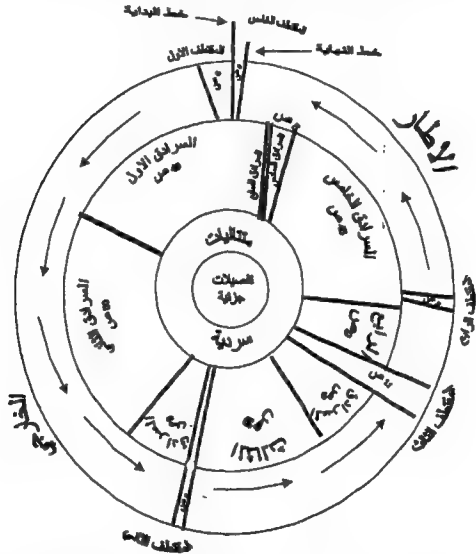
أولاهما من قوله تعالى: ((إِنَّا آَعَنَّا لِلظَّالِمِينَ نَرَأُ أَخَاطَ بِهِمْ سُرَادِقَهَا)) (الكهف/ الآية 29)، علما أن كلمة (سراق) وردت في التنزيل العظيم مرة واحدة فقط، وقد تحدثت في صفة عذاب النار المعدة للكافرين والظالمين ؛ مما يمكن أن يكون له ترابط مع نص الرواية لاحتوائه على مجموعة من أصناف هؤلاء، وتبينه مشاهد بشعة من طرائق استعبادهم للناس، فلا أجدر لها إلا أن تحاط بتلك السراقات التي بدت متناسبة مع المضمون. أما للدلالة الثنائية فهي أن للسراق عدة أوجه يمكن تأويله بها منها الحكم والسلطنة والولاية ورئاسة الجيش،⁽²⁹⁴⁾ ولهذه الأمور جميعها وجود حاضر في نص دراستنا؛ لما يدور جزء واسع من أحداثه حول مملكة التسلطن، من قبيل انتقالها (من السلطان الغوري إلى السلطان عثمان ، ومن ولاية علي بن أبي الجود إلى ولاية الزيني بركات ، ومن الحكم المملوكي إلى الحكم العثماني).

عدد المقطعات خمسة موزعة بداخلها سبعة سرادات يمسك بطرفها المقطفان الأول والخامس، إذ مع الأول يتحدد زمن الخطاب الروائي الذي ينطلق خط بدايته من نقطة إشراف زمن الحكاية على الانتهاء في محطته الأخيرة المسرودة عبر المقطف الخامس ، وهذا يعني أن تنظيم الرواية مقام على شكل بناء دائري، إذ يبدأ السرد في هذا البناء من نهاية أحداث الحكاية ، ثم يتطرق إلى عرض ما سبقها.⁽²⁹⁵⁾ وسرد الرواية قيد الدراسة يبتدئ بمأساة تكل مؤشراتنا على الظن بوقوع الهزيمة، وينتهي بالمأساة ذاتها لتيقن وقوعها بالفعل، مما يتوافق مع عبارة مدخلها الروائي (لكل أول آخر ولكل بداية نهاية)، إذ ارتبط أول الزمن السردى بآخر الزمن الحكائي لينحصر متن كل منهما الدال على القمع والتسلط والجبروت بقطبين يجمعهما مؤشر الهزيمة والانكسار.

(294) الإشارات في علم العبارات ، خليل بن شاهين / 1 : 767 .

(295) البنية والدلالة ، عبد الفتاح إبراهيم / 125 .

والملاحظ ان المقطعات والمرادقات متفاوتة في امتدادها الطولي على مساحة النص، وترتيبها المتدرج بحسب الأكثر فنزولاً هو ((المقطف (ج) ، المقطف (أ) ، المقطف الخامس ، المقطف (ب) وهو متعادل مع المقطف الرابع))، وبالنسبة للمرادقات ((الثاني ، الأول ، الثالث ، الخامس ، الرابع ، السادس ، السابع))، ويوضح الرسم الآتي شكل بناء الزمن المردي في الرواية:



إذ كما هو مبين في الرسم ان مسار الهيكل العام الذي ينطلق من صفحة رقم (7) جاء بحسب الآتي:

- **المقتطف الأول (أ) :** يتكون من ثماني صفحات.
 - **المرادق الأول :** تسع وأربعون صفحة.
 - **المرادق الثاني :** خمسون صفحة.
 - **المرادق الثالث :** تسع صفحات.
 - **المقتطف الثاني (ب) :** يتكون من صفتين فقط ، ثم
 - **تكملة السرداق الثالث :** تسع وثلاثون صفحة.
 - **المرادق الرابع :** تسع صفحات.
 - **المقتطف الثالث (ج) :** يتكون من إحدى عشرة صفحة، ثم
 - **تكملة السرداق الرابع :** تسع صفحات.
 - **المقتطف الرابع :** يتكون من صفتين فقط.
 - **المرادق الخامس :** خمس وأربعون صفحة.
 - **المرادق السادس :** خمس صفحات.
 - **المرادق السابع :** يتكون من عبارة في صفحة واحدة فقط.
 - **المقتطف الخامس :** ثلاث صفحات.
- إذن فالسرداقان المقطوعان بمقتطف، هما الثالث مجموعته ثمان وأربعون صفحة، والرابع مجموعته ثماني عشرة صفحة.
- وبجمع عدد صفحات المقتطفات كلها وهو ست وعشرون صفحة ، وعدد صفحات السرداقات مائتان وست عشرة صفحة ، ومجموعهما الكلي معاً مائتان واثنان وأربعون صفحة باستثناء الفواصل العديدة والبياضات الفارغة وصفحات العناوين ، نستنتج النسب المئوية لكل مقتطف ومرادق كما يأتي:
- | أولاً: المقتطفات | بالنسبة إلى مجموعها | بالنسبة إلى المجموع الكلي | نسبة الدلالة |
|------------------|---------------------|---------------------------|--------------|
| 1م | 31% | 3% | 22% |
| 2م | 8% | 1% | 10% |

3م	42%	5%	40%
4م	7%	1%	10%
5م	12%	1%	18%
ثانياً: المصادقات			
	<u>بالنسبة إلى مجموعها</u>	<u>بالنسبة إلى المجموع الكلي</u>	<u>نسبة الدلالة</u>
س1	23%	20%	18%
س2	23%	21%	16%
س3	22%	20%	17%
س4	9%	7%	14%
س5	21%	19%	20%
س6	2%	2%	5%
س7	0%	0%	10%

أول مالفت الانتباه ان المقطعات الخمسة احتلت نسبة 11% من مساحة النص الكلية وهي لقل نسبة بكثير من المصادقات التي بلغ امتدادها 89% من تلك المساحة، لما أشرنا إليه في البدء من اختلاف منظور راوييهما الخارجي (المشاهد/ المتخيل/ الظاهر) والداخلي (العليم/ الحقيقي/ المخفي).

فضلاً عن هذين الراويين فإن صفة الراوية البوليفونية التي عملت على تعدد أصواتها سمحت كذلك بإصدار العديد من الأحداث عن زاوية منظور جملة من شخصياتها، كالخطبة الثانية للزيني، إذ جاءت بروايتين، رواية الرحالة البنسقي ورواية سعيد الجهيني ؛ وأيضاً معاينة زكريا لعدة أمور شهداها البلد مع مجيء المحتسب الجديد ، ثم إخبار الدمرابي الشيخ أبا للسعود عما فعله للزيني في منفوط بعد رحيل السلطان إلى الشام، وكذلك رصد عمرو بن العدوى لردود الأفعال في الحوارية تجاه واقعة الفولانيس وكيفية نقله لتحركات سعيد وغير ذلك كثير.

وعلى ما يبدو ان إيثار المقتطف (جـ) بالجانب الكبير من المساحة بالنسبة إلى غيره من المقتطفات بدأ متوافقاً مع نسبة إشغاله للمحتوى الدلالي ؛ ويمائل تناسبه أيضاً للمقتطفات الأخرى من حيث المقارنة بين طرفيها الشكلي والمضموني، مع معلومية تاريخها كلها بدون استثناء، لثان منها هما المقتطف (أ) والرابع يتوأكبان في عام 922هـ ، والمقتطف (ب) في عام 914هـ ، والمقتطف (جـ) في عام 920هـ ، أما الأخير فكان في عام 923هـ. وعليه فيكون ترتيبها بحسب تتابع أحداث الحكاية مبدوء بـ(ب) بثلوه (جـ) ثم (أ) مع الرابع، ثم آخر مقتطف أي: الخامس الذي كان هو - فحسب - قد وافق زمن خطاب سرده لزمه تسلسله الحكائي، نظراً إلى أن ما جاء فيه واقع بخارج السراقات حسب ما بدلي به عنوانه ؛ في حين الأربعة التي عداه تتداخل أحداثها مع الأحداث الواردة في السراقات وتكرر أحياناً.

والملاحظة الجديرة بالذكر ان قسماً من عناوين المقتطفات حمل الرموز (أ، ب، جـ) ووسم بأنه من مشاهدات الرحالة ، وبعضها الآخر جُرّد من ذلك ووصف بأنه من مذكرات الرحالة، ولا شك في وجود الاختلاف بين الاثنين، فالمشاهدة صفتها عمومية تشترك في ملاحظتها أكثر من رؤية، وربما لهذا أعطاهم الغيطاني رموزاً يميز بها مشاهدات الرحالة عما شاهده غيره من أحداث، ويبرر معها في الآن نفسه تقديمه الموجز عن رحلاته قبل بدء كل مشاهدة منها ، ومن ثم يعطي له المجال ليقوم بسرده ، ولم نجد مثل هذا التقديم في المقتطفين الأخيرين على أساس أنهما من (المذكرات) التي تحمل صفة خاصة بمن يوثقها، فإذا قُدمت بالنيابة عن صاحبها لفتت عنها هذه الخصوصية. والمذكورة هي ((حكي استرجاعي يقوم فيه الراوي المذكراتي بوصفه مشاهداً بمراجعة مدونات سبق وإن سطرها في ظروف معينة، فيعيد كتابتها بروية متكاملة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا أكثر من اتجاهها إلى البناء الشخصي للراوي

كما هو الحال في السيرة الذاتية أو الغيرية، إذ يقتضي البناء المسيري التزاماً بحدود الشخصية في خصوصياتها الذاتية))؛⁽²⁹⁶⁾ فضلاً عن أن المتذكرة لا تتحدد بتدوين سيرة موثقها فحسب بل يمكن أن تكون مدونة لسيرة ذاته وغيره أيضاً.⁽²⁹⁷⁾

من هنا نجد أن مذكرات الرحالة لم يثر فيها إلى سيرته سوى الشيء القليل جداً، بل تركزت في سرد ما تحتويه الوحدة النصية المتعلقة بالهزيمة بدءاً من خروج موكب السلطان على رأس جيشه قاصداً مكان الحرب إلى حد تعلم العثمانيين للسلطة.

كما نرى في مشاهدات البندقي إقراراً منه في المقتطف الرابع عن صدقته بالموثق التاريخي الكبير (ابن إياس) الذي حضر للوقائع جميعها وكتبها في مدوناته، فأخذ هو بعضها. إذ يقول: ((حتى لا يفوت أهل بلادي وصف الموكب، وللأمانة فإنني أنقل عن صديقي الشيخ محمد أحمد بن إياس، وهو من أهل العلم المعروفين في القاهرة وصاحب تاريخ طويل عن الديار المصرية، أتمنى لو أتيحت لي فسحة وقت اعرف به أهل وطني، وحضر ابن إياس - برغم كبر سنه - خروج السلطان ودون ما رآه، وسمح لي بنقل ما كتب)).⁽²⁹⁸⁾ فما جاء بعد هذه الأسطر التي أوجز بها القول عن التعريف بابن إياس كان منقولاً عن تدوين الأخير للحدث، وبهذه الحجة لنمحي بعدها السرد بضمير المتكلم.

أما في مذكرات المقتطف الخامس فقد استوجب حديثه التاريخي المسترجع عن اختفاء طومانباي وعن الشيخ أبي السعود وعن الزيني بركات أن يستخدم ضمير

⁽²⁹⁶⁾ تظاهرات التشكل السيري الذاتي (قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية)، محمد صابر صيد / 149 وينظر: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأکبي)، غليب لوجون، ت: صر حلي / 22 - 23 .
⁽²⁹⁷⁾ تظاهرات التشكل السيري الذاتي (قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية)، / 149 .
⁽²⁹⁸⁾ الزيني بركات / 217 .

الغائب كثيراً. وعلى ضوء ذلك تتأوب المرء فيها عما يخص جزءاً من مسيرته ويتعلق بأمور الغير بين الضميرين (المتكلم والغائب) ليعطي سرده صفة المذكرات بشكل أكثر بروزاً.

وفي السردقات يظهر التمايز واضحاً، بخاصة بين الثاني الذي استغرق 21% من مساحة النص وبين السابع الذي عُتد نسبته صغراً، لأنه متكون من عبارة واحدة فقط هي (آه، أعطوني وهدموا حصوني ..) التي وردت على لسان سعيد الجهيني بعد خروجه من المعتقل، غير أنها على الرغم من انعدام نسبتها النصية فقد أعطينا لنسبة دلالتها 10% وذلك لسببين، أولهما: أنه مع هذا السرداق أوشكت الحكاية على الانتهاء ، لهذا لم يأت بها الكاتب مثلاً في السردقات السابقة؛ كي تبقى محافظة على موقعها المناسب. والسبب الآخر: أنه من منطوق تمثيل شخصية الجهيني للحس الوطني الذي قضوا على حيويته وقيدوه بالرقابة ثم بالتعذيب المهلك فأصبح خاضعاً لليأس والاستسلام، كان ذلك منفذاً لأن ننقل حاله المتأوه ونشابهها بحال البلاد التي عُتد سهلة الوقوع بأيدي المحتل بعد أن استنزفت ثرواتها وساد فيها الفساد والعنف بأنواعه، فهُتمت حصونها وخُربت أحوالها وبارت أرضها.

فضلاً عن اجتماع تقنيتين في هذه العبارة هما تقنية (الخلاصة) المجلدة - دلالياً - مجريات الأوضاع العامة على مر السنين، من قتل ونهب وتككيل وتأدية ذلك كله إلى العطب والتهديم. وتقنية (الاستباق) المشرفة على واقعة الهزيمة قبل أن تُعلن في المقطف الأخير من الرواية بناءً على ضعف الطرف المهزوم وانهياره أمام الخصم بسهولة.

وقد حملت السردقات عناوين رئيسة فيما عدا الرابع والخامس، وجاءت كالآتي: الأول: (ما جرى لطي بن أبي الجود وبدلية ظهور الزيني بركات بن موسى، شوال 912هـ).

الثاني: (شروق نجم الزيني بركات ، وثبات أمره وطلوع سعده واتساع حظه).

الثالث: (ولوله وقائع حبس علي بن أبي الجود).

السادس: (كوم الجارج).

السابع: (سعيد الجهيني، آه ، أعطوني وهدموا حصوني).

فبالنظر إلى مضامين العناوين الفرعية التي يحملها السردان الأولان وجزء من الثالث، كما هو محدد في أعلاه بكلمة (أوله)، نرى أن الأحداث جميعها تمحورت حول وحدتي العزل والتعيين للمتمركزين في العام الذي أُرِخَ به السردان الأول من دون تالييه. أما السردان الأخيران فقد تعلق مضمون عناوينهما بخاتمة الأحداث أو ما إليها أقرب. ويشير ذلك عموماً إلى أن عنوان السردان هذه جاءت لتؤكد بناء نظامها العلاقي الرابط بين بداية الحكاية ونهايتها.

إن السنوات التي قطعتها أحداث الحكاية قد امتدت بين عامي 912هـ و923هـ، أي ما يجاوز عقداً بأكمله، غير أن خطية الزمن الروائي اقتصرت على الأعوام (912 ، 913 ، 914 ، 920 ، 922 ، 923)، فحذفت الخمس الأخرى التي هي (915 ، 916 ، 917 ، 918 ، 921)، مع الإشارة إلى عام 917هـ فقط من دون إيراد شيء من أحداثه، وذلك فيما فُهم عدد مدخل المقتطف (ج) عن الرحالة الذي وصل إلى القاهرة في هذا العام للمرة الثانية.

وفي تحليل (سعيد يقطين) لرواية الزيني لفتة إلى أنه مع تنوع الإشارات الزمنية بين محطات (سنوية ، فصلية ، شهرية - بحسب التقويمين الميلادي والهجري - ، يومية ، أسبوعية)، سواء أُنْتُمت متصدرة في بعض الخطابات أو منزلة في غيرها، يظهر نوع من عدم التكافؤ بين الأعوام المسجلة على مستوى الصفحات من جهة، وعلى مستوى الإشارات السفلى (الشهور والأيام) من جهة

أخرى، وذلك على وفق ما هو موضح في هذه النقاط:⁽²⁹⁹⁾

1- سنة 912 = تحتل تقريباً 82 صفحة - تتضمن 3 أشهر - سُجل فيها 5 أيام ، يومان مسجلان 7 مرات إما بشكل متتابع في أجزاء من اليوم (أول النهار- الفجر - المساء - الليل)، أو بشكل غير متتابع تُرسل فيه الأحداث متفاوتة لكنها واقعة ضمن أوقات اليوم ذاته.

2- سنة 913 = تحتل تقريباً سطرين - مسجلة من خلال شهر واحد ويوم واحد فقط.

3- سنة 914 = تحتل تقريباً صفحتين - مسجلة من خلال شهر واحد.

4- سنة 920 = تحتل تقريباً 6 صفحات - مسجلة من خلال شهر واحد.

5- سنة 922 = تحتل تقريباً 53 صفحة - مسجلة من 3 أشهر ويومين.

6- سنة 923 = تحتل تقريباً 3 صفحات - غير مسجلة الشهر.

فلاحظ الحركة السردية في السنتين (912 و922هـ) قد اتسمت بالإيقاع المكثف جداً، وهما تتضمنان وحتى (التعيين) و(الهزيمة) اللتين تستند إحداهما على الأخرى بصلة وثيقة للغاية، إذ لولا تعيين الزيني ومباشرة عمله المسني والسياسي المهمش لمفاصل الدولة المملوكية لما تمكن جيش ابن عثمان من هزيمتهم في المعركة والاستيلاء على السلطة ، على الرغم من وجود عوامل جانبية أخرى أسهمت في الوصول إلى تحقيق هذه النتيجة المأساوية، إلا ان ما يبرر أولوية عامل التعيين هو ((للتأكيد على الطابع للخارق للعادة لظهور الزيني، بحيث يستخدم الشرح التاريخي الموجود في مستوى الزمن في التأكيد على هذا الطابع الغريب لارتقاء الزيني إلى سلم الحكم))⁽³⁰⁰⁾.

⁽²⁹⁹⁾ ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سيد يقطين / 91 - 92. وافتتاح النص الروائي / 61-62.

⁽³⁰⁰⁾ الزمن الروائي (جدلية الماضي والحاضر عند جمال النيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب

التجليات)، عبد السلام الككلي / 19 .

وليس من الاعتبارية أن يكون لبعض الحقب المذكورة توسيع روائي على حساب التضييق على الأخرى أو حذفها، أو أن للحقب المسجلة زمنياً موزعة على 144-146 صفحة تقريباً، في حين تتوزع غير المسجلة على 103 صفحات تقريباً، بل أن لذلك دلالاته العميقة التي تشير إلى كون الطابع الكتابي هو الشكل الزمني المهيمن على مستوى الخطاب، وإلى أن الحذف الذي يغطي خمس سنوات بعد حادثة إعدام المحتسب السابق الواقعة في 914هـ (ص137)، وأن وحدة اللقاء بين الزيني وزكريا التي لم تتحقق إلا في (ص145)، والتي تضمنت حنفاً غير مسجل أيضاً يقع في (46ص)، إذ خلال هذه المدة تصبح العلاقة طبيعية بين الاثنين بعد أن كانت علاقة صراع مباشر أو ضمني بين الشخصيتين لا تكاد نحس به، وكذلك يقال الشيء نفسه بالنسبة للحذف الذي يلي واقعة الهزيمة. ومما يكرس عدم إحساسنا بالحذف هو أن الرواية تمثل مشاهد كبرى يمكن أن توصف بالانتقالات المتقافزة؛ فضلاً عن أن تنوع الصيغ الخطابية وتعدد أدوار مؤثراً في توسعها بهذه الصورة،⁽³⁰¹⁾ التي تبين من خلالها أن ((الرواية تختار الأحداث كبيرة كانت أم صغيرة بدقة متناهية، فتربط بينها؛ لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة، وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإثبات أكثر إقناعاً)).⁽³⁰²⁾

فنحن أمام حقائق واقعية مبنية بها المجتمع المصري إبان القرن السادس عشر الميلادي؛ ولم تكن للغاية الأساسية محاكاة للواقع التاريخي بقدر ما كانت مشوّية للانفتاح على أحداث العصر الجسام وهي مغلفة بخصوصية الكتابة الروائية التي لا بد أن تلجأ إلى مبدأ للتحوير والانزياح المحول إلى مؤشرات زمنية مستظمة

(301) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 93 - 94 .

(302) عندما يكتب الروائي للتاريخ، سامية أسعد، أصول جلفي، مارس 1982 / 68، نقلاً عن

لزمن الروائي / 58 .

من روح العصر الذي كتبت فيه، ((وهي تستغل هذا التنافر لخدمة أغراضها الدلالية ولبیان البعد الرمزي للقصة حين تجعل من أحداث الماضي قاعدة لرؤية الحاضر وتغييره))،⁽³⁰³⁾ أو لنقلُ لانتقال جانب من سلبياته.

ولأياً كان الشأن فإن لهذا التقابل الزمني البنيوي دوراً مهماً في خلق عنصر الإثارة ودعمه في ما يحتم ربط الأجزاء العامة والدقيقة بعضها مع بعض.

يتبين بذلك أن الرصد المتقطع للأحداث التي نثرت على مسار الرواية ليس إلا تعبيراً عن تخير الكاتب للقصدي للفترات المهمة التي استندعتها فكرة النص الرئيسة على وفق المدى الزمني الموجه لخدمتها ، غير عابئ بالسنوات التي حنقها.

كما جاء التركيز على احتواء تفاصيل قسم من تلك الفترات المهمة إيداناً بالمحافظة - نوعاً ما- على تتابعها القائم عليه سياق مرجعيتها التاريخية من دون أن تتخلّى عن ضرورة الاهتمام بالتنوع النقلي الذي ينزاح بطريقة سردها عن حدود زملها الأصل.

(303) الزمن الروائي / 58 .

المبحث الثاني

وحدات النص

في كل نص روائي هناك زمان لا يتوانى أحدهما عن الارتباط بالآخر - كما أسلفنا ذلك - ويرجع السبب الرئيس في استحالة تطابقهما معاً إلى أن الخطوط الحديثة لزمن الحكاية تتوسم بالتعددية ، وهي يمكن أن تحلل التوقيت نفسه بأن تقع مجموعة منها في لحظة زمنية بعينها لكنها حين تدخل في إطار الزمن السردى يتعذر ذلك فيضطر الراوي إلى التقديم والتأخير في خطى الأحداث، لأنه مقيد بخطية ذات بعد واحد لا غير.⁽³⁰⁴⁾

إلا أن هذا البعد الأحادي يوفر - في مقابل ذلك - ما يخفف من وطأة التقييد، إذ لا يجعل الراوي ملزماً بالحفاظ على ترتيب زمنية الأحداث وحركة إيقاعها كيفما هي في الأصل الحكائي، بل له أن يستقطع وحداتها ويحولها إلى أجزاء مشوبة بالتقلبات المفاجئة والمعارضة لطبيعة مجرياتها من حيث النظام والسرعة ، عندئذ تظهر في قرارة بذائه الفني عدة تقنيات تؤكد عدم توالق زمني الرواية. إن البحث عن العلاقة النظرية التي تربط مختلف النصوص القصصية بالعلامية ودور الدلالة الهيكلية في هذا المضمار، هو رهين البحث في مسألة المعنى بوصفها محور اهتمامات للعلامية.⁽³⁰⁵⁾

ولا تعني المحورية فقدان الشكل لأهميته فهو مجسد دور الدال على المعنى، والعلامية تنزع إلى إرساء التأويل على العلاقة بين الاثنين وتوضيح للتصور المؤلف عبر طبيعتهما، ((فالمعنى اندماجي الطبيعة على عكس الشكل الانفصالي للتصرف، أي لا مجال إلى استنباط المعنى من النص إلا بتضمين وربط الوحدات النصية، وهو مسار ينطلق من اصغر الوحدات لاستيعابها في

(304) ينظر: دلالة الزمن في الرواية / 38 .

(305) ينظر: مدخل إلى نظرية قصة / 111 - 112 .

صلب وحدات أوسع)).⁽³⁰⁶⁾ من هذا يمكننا أن نستشف ثلاث وحدات كبرى أسست
لزمان نص رواية الزيني، هي:

1- ولاية الحسية 2- البص 3- الحرب.

وكذلك وحدة نصية أخرى كانت دلالة الزمن فيها مباينة عن دلالاته الحكائية
في الوحدات المذكورة، هي وحدة (للتصوف).
أولاً: ولاية الحسية:

مسار أحداث هذه للوحدة الكبرى ممتد من عام 912هـ إلى عام 914هـ،
وهي تتدرج ضمن ألسعدة المراتق الأول ثم الثاني وأول الثالث والمقتطف (ب)،
وتتضمن ثلاث وحدات معنوية صغرى هي:

أ- العزل:

ينطلق حاضر الخطاب المردي في هذه الوحدة من بعد أيام عيد الفطر، وتبدأ
فاتحتها بإلقاء القبض على المحتسب علي بن أبي الجود وهو عند زوجته سالمة،
إذ يتحدد زمن الحادثة بلفظة نكل على أنية وقوعها. ((الليلة ، فيما يبدو خطأ
نواب علي بن أبي الجود، لم يذكروا له وقوع أي حدث غير عادي، فيما بعد زعم
البعض أنهم عرفوا ما دار بالذات في بيت الأمير قلني باي أمير الخيل السلطانية،
ولمح العامة، بل أوضحوا وصرحوا إلى زكريا بن راضي أحد نواب علي بن أبي
الجود وكبير بصاصي السلطنة، أنه لم ينقل ما يعلمه إلى علي بن أبي الجود ،
هذا ما جعله ينام راضياً ملتصقاً بزوجه الثالثة سالمة ، سالمة أيقظتها حركة غير
معهودة ، أقدام تسرع ، أبواب تفتح ، صيحات بعض الحريم الخافتة ، الأصوات
تصل إلى هنا متسلخة، غير واضحة ، تختلط وتضيع معالمها، ساقية ترفع مياهها،
تدور وتصر أخشابها للأقديمة، أمطار تلمس أرضاً جافة، قارب يتأرجح ، حوائل

⁽³⁰⁶⁾ المصدر نفسه / 113 - وينظر: قال الراوي / 165 .

تعدو، تعدو، ماذا يجري بالضبط، ليقاطه قبل الأولان صعب، "سيدي علي" سيدي علي، "ينقلب، أولان تمسقط، يصرخ طفل، تمسقط كتلة خشب، تتسابق دقات قلبها، تصغي، وقع أمر، ما هو؟؟ لا تكري، فجأة يتدفق دمها مذعورا في عروق أرجفها رعب، لم تشعر باستيقاظه المفاجئ، إصغائه، جفاف ريقه، أما الباب فدفعته قدم محاطة بجذاء فرسان الممالك)).⁽³⁰⁷⁾ هنا وقعت اللحظة التي ألقي فيها القبض عليه.

وفي الآنية المحددة بالتوقيت الليلي تنتظم تقنية الاسترجاع ذي النمط الداخلي، وذلك فيما ورد ذكره قبل هذا المقطع، ((الليلة عندما دخل إلى حجرة "سالمة" امرأته للثالثة،...)).⁽³⁰⁸⁾ أي إن خط الرجوع ظل في حدود الزمن السردي بحسب تحديدات (جينييت) لأنواع الاسترجاع.⁽³⁰⁹⁾

وثمة استخدام تقني مقابل لذلك، إذ يتقدم للروي المغيب بالخط الزمني إلى الأمام قليلاً ليطلعنا على الأمر الذي شاع فيما بعد، وكان سبباً في اطمئنان المحتسب وعدم تحوطه الحذر من الوقوع في شرك المكيدة التي دُبرت له في بيت الأمير قاني باي، وهو إشارة إلى حدث مستظهر لنا أبعاده عند الحديث عن وحدة تعيين للمحتسب البديل.

ولئن أمعنا النظر في الكيفية التي مُردت بها الحادثة، وربطنا بينها وبين الرؤية العليمة الدرامية التي نقلتها لنا لوجدنا ما يخدم وقوعها بهذا الشكل المبالغ وغير المتوقع، إذ كما تكلي (يعني العبد) بهذا الصدد: ((كيف يرى الراوي ما يروي ليست مستقلة (..) عن كيف يروي الراوي ما يرى))،⁽³¹⁰⁾ تعني أن

⁽³⁰⁷⁾ لازيني بركات / 21 .

⁽³⁰⁸⁾ المصدر نفسه / 20 .

⁽³⁰⁹⁾ ينظر: خطاب الحكاية / 60 - 61 .

⁽³¹⁰⁾ تقنيات المرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمني الحد / 108 .

المقولتين مرتبطتان معاً.

وعليه فقد لاحظنا أن الإطلالة كانت منبقة من داخل حجرة سالمة، والشعور بالأصوات المرعية بدا لصيقاً ببقظة ذاتها المنتبهة، والتخوف من أن شيئاً سيئاً سوف يقع بعد لحظات انبرى من خلال اهتزاز دولخلها المتوترة ، وقد أسهم ذلك كله فضلاً عن كثرة استخدام الأفعال المضارعة في تجميع مكونات صورة مغيمة ذات ألوان قاتمة ومشحونة بالحركة المربكة المضطربة، مما يلمح تناسبه مع التخرج في سرد حدث كهذا.

نبتع ذلك انتشار خبر الترسيم على المحتسب بطريقة المشهد القريب تصويره من تصوير سابقه من حيث الحركة المولتية لطبيعة الخبر، وعندما نقول هنا الحركة فلا نعني بها حركة للزمن السردى؛ لأن المشهد يعد من الآليات التي تعمل على إبطاء إيقاعه الحركي.

((من بوابة الأمير قاتني باي الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج مناد غليظ الصوت، يعرفه الناس ، في اللحظة نفسها خرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الدودار، قرب حارة بير جولان، يتجه إلى المعطوف، إلى الحسينية، إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الأذان، دقات طبل وأصوات منادين آخرين ، نداءات توقف النيام، تلك تلامس الجفون، عمال الحمامات يخرجون، عمال المستودعات المجاورة، باعة لبن، باعة فول يتوقفون، تصغي الأذان، النساء يصحن مناديات بعضهن البعض، بائعة بليلة ترعق في حارة الميضة التي فتحت أبوابها منذ قليل ، فجأة لا تتأدي المرأة على البليلة، إنما تنقل الخبر بصوتها المرتفع، الرؤوس تطل من الأبواب الصغيرة في الحجرات الصغيرة داخل الربوع الضخمة، أطفال صغار، أطراف جلابيبهم بين أسنانهم، يسرعون إلى أين بالضبط ؟ لا أحد يدري، ثلوث زغرودة في الهواء من إحدى الطيقان المرتفعة جداً، جاوبتها أخرى، ثم زغاريد، نساء حافيات خرجن من

العطوف، الجودرية، السكرية، يحملن أطفالهن فوق أكتافهن، يصفقن، يواجهن النهار الجديد بفرحة وليدة)).⁽³¹¹⁾ وفي هذا إشارة إلى تجاوز ساعات الليل والإشراف على مقبّل الصباح، أي أن توقيت الزمن الروائي أصبح الآن (فجراً). وكان لابد من ذلك ليتوافق مع الطبيعة الانفتاحية التي يحفل بها هذا المشهد على خلاف الذي قبله، إذ كان قد حُدد التوقيت فيه (ليلاً) لانسجام عتمته مع مهمة القبض التي ضيّقت على المحتسب حياته السياسية، وقد أُلغى ذلك التوقيت موحياً بالتكوير والحصار من أطراف عديدة، منعاً لحثوث أي خلل يحول من دون تنفيذ المهمة أو يسمح بالهرب أو الاختفاء. في حين نلتصق هنا بنشطي الأبعاد النصّيبية ونشرّاحها على الجهات كافة، ليتبين المشهد بذلك موافقاً لتعريفه من حيث ((أنه ليس تقريراً تُسرد به حادثة ما، لكنه الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمام عين القارئ)).⁽³¹²⁾ وقد استوجب ذبوع الخبر ونقله إلى العامة بأقصى سرعة ممكنة في عصر لم يكن يعرف ميكروفونات للصوت أن لا يُكتفى بإطلاق مناديين رئيسين يتوليان إيصاله إلى أدنى الحواري ولقاصها، إنما تتردد النداء من مصادر أخرى، فيما بينها (صوت بائعة البلبلة) الذي أضافه الروائي؛ احتواءً للبهجة التي وضحت معالمها في مظاهر استقبال ساكنيها، وإمعاناً في إيصال الخبر حتى الحجرات الصغيرة.

وفي سياق قوله (نداءات توقف الزيام ، نفاك ، تلامس الجفون) نلمس ظاهرة تتابع حاسة إدراكها السمعية حاسة أخرى، مع أنه ليس للحواس فعلٌ بدون أن تبعثها القوة المميزة لكل منها، ولكن هنا عملت هذه القوة الباعثة (النداءات) على

(311) الزيني بركلت / 21 - 22 .

(312) أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاحتكاك والجفون، أيون سرمليون، ت: ميّادة نور الدين ، الثقافة الأجنبية، ج 1 ، ص 2003 / 18 . وينظر: بناء المشهد الروائي ، أيون سرمليون ، ت: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية ، ج 3 ، ص 1987 / 79 .

استتارة أكثر من حاسة، بحجة أن النائم إذا سمع الصوت انتبه وإذا انتبه استيقظ وفك جفونه، وبهذا يكون العامل للمستثير منفرداً في حصول الاثنتين (الانتباه فالبقطة) ومكتسباً - مجازاً - القدرة على اللمس.

ثم يورد الراوي العقوبة التي قررت بحق علي بن أبي الجود من منظار سعيد الجيهني، فيكرر استباق وقوعها على مسار الخطية الروائية مرتين، وهو يطلع القارئ بين الفينة والأخرى على بعض ما جناه هذا المحتسب عبر بعض الاسترجاعات الخارجية المتقطعة ذات المدى المتفاوت، أي نقصد مدى المفارقة الذي يعني المسافة الزمنية الفاصلة بين العودة إلى الماضي وأنية السرد.⁽³¹³⁾ ومن ذلك :

- أنفته وجبروته (ص22) ، يفصلها عن الزمن الحاضر بضع ساعات.
- مظالمه المستجدة كل يوم وطرائق تعذيبه المروعة (ص23) ، وفاصلها الزمني ثلاثة أشهر.

ولكنه في الزمن الحاضر مكبل بالحديد ومرمي به في قبو مظلم. ومن تأملات سعيد المستشفة على مستقبل مجهول لكنه متوقع في نظره، ننقل إلى استئناف الحديث عن ((إمساك الظالم الطاغى للمتجبر، الحوطة على موجوده ، على حواصله وأمواله ، على حريمه وجواريه))⁽³¹⁴⁾ البالغ عددهن سبعة وستين جارية. وربما هنا يستوقف القارئ التساؤل حول دلالة اختبار الفيطاني لهذا الرقم بالذات من دون غيره، إذ كان من الممكن أن يختار الرقم (48) مثلاً؟؟ يُعتقد أن الأحداث التاريخية التي شهدتها مصر بعد منتصف العقد السادس من القرن السابق، ولاسيما هزيمة 1967 على أيدي الإسرائيليين قد جعلت الكاتب يستعين

⁽³¹³⁾ ينظر: خطاب الحكاية / 59 ، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التكبير مجموعة مؤلفين ، ت:

نلجي مصطفى / 124 .

⁽³¹⁴⁾ الزباني بركات / 27 .

بتحديد هذا الرقم للتمييز إليها، ومقابلتها بهزيمة المماليك على أيدي العثمانيين في عام 1517، على الرغم من أن هذه كانت على عهد الزيني والأولى كانت على عهد عبد الناصر ، ولما كان محور الرواية للرئيس منصبا في الإشارة إلى تماثل مظاهر القمع والعنف السياسي بين العصرين فقد حمل المعنى على التشبيث بالشكل التحويري الدال على المبالغة في امتلاك علي بن أبي الجود للجواري المـ (67)، ليسقط الكاتب في بذرة فساد الذي سيتبع خطأ ما يظهر من فساد لاحق عند الزيني بركات، سبب الوقوع تحت ذل الهزيمة والانكسار أمام الأعداء.⁽³¹⁵⁾

ب- التعيين:

ما أن تم عزل المحتسب وخلعه من سائر مهامه الإدارية ولجئها (الحسبة) أصدر السلطان مرسوماً مذكراً بتاريخ الثامن من شوال تقرر فيه التعيين، ((قرنا، يتولى بركات بن موسى حسبة القاهرة))،⁽³¹⁶⁾ مع توصيته بجملة من التوصيات العامة والخاصة ، من ضمنها ((أن يتصدى للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والمنع عن الفسق، والنظر في فقراء المكاتب والعالمات والمغنيات من النساء، ولا يمكن منهم أحدا ، ولا يستتب عليهم إلا من عرفت أمانته ، وآثرت صيانتها ، وإن يكونوا من أهل العفة والأمانة والنزاهة ممن بعدوا عن المطامع ونأوا عن السوء ، وأن يقصد بقوله وفعله وجه الله تعالى وابتغاء مرضاته ، فلا يبالى باحتسابه بغض الناس له وسخطهم عليه أو رضاهم عنه ، وإن يكون مواظبا على سنن الرسول))،⁽³¹⁷⁾

⁽³¹⁵⁾ ينظر: السمات الفنية في رواية القمع العربية ، نزيه أبو نضال ، أصول ، منج 16 ، ج 3 ، الجزء الأول من 1998 / 132 . والوجه والقناع، فاروق صد القادر، الطليعة ، ج 7 ، من 188/1972 - 190

⁽³¹⁶⁾ الزيني بركات / 30 .

⁽³¹⁷⁾ الزيني بركات / 30 .

القرار بتعيين هذا الرجل بالذات كان مفاجئاً ومغيباً بالنسبة لـزكريا بن راضي، لأنه بدا غريباً على معلوماته واطلاعه على التواريخ المختلفة أن يؤثر شخص غير معروف له لمنصب حساس كهذا، على الرغم من ملاحظتنا عدم اخفاء ما تم تكبيره ضد المحتسب السابق على زكريا، لكنه انتضح - فيما يبدو - أنه لم يكن يعلم من هو المدبر الحقيقي آنذاك؟!

من هنا بدأ التأهب الذاتي من جانب زكريا لتولي أمر الزيني بنفسه بعد معرفة كيفية وصوله إلى الحسبة، من خلال أول معلومة استرجاعية حصل عليها وهي دفع الرشوة. ((يقولوا إليه أخبار سعي بركات بن موسى لحصوله على منصب الحسبة ، ذهابه اليومي إلى الأمير قاني باي ، طلوعه إليه ، بقاءه عنده ، حديثه إليه ، ثم ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قاني باي ليلة الثامن والعشرين من رمضان المعظم بعد العشاء. ثلاثة آلاف دينار يشتري بها بركات منصب الحسبة)).⁽³¹⁸⁾ وفيما عدا المرتين اللتين تواتر فيهما الحدث المنسود في هذا المقطع لمحا في الصفحة ذاتها مرتين أخريين لذكره، فتبين على ضوء ذلك أحد أنماط علاقة التواتر بين الزمن الحكائي وزمن الخطاب، وهو ما يسمى بـ(التكرار)،⁽³¹⁹⁾ أي إن ما حدث في الزمن الأول قد تم تكراره في الزمن الثاني مرات عديدة.

ويعني التكرار فيما يعنيه هنا أن الخبر الذي أشيع عن شراء الزيني للمنصب بالرشوة مقام على أساس من الصحة المؤكدة والمفسرة للمؤشر المذكور في الوحدة الأولى، عندما نوه للرواي إلى ما دار في بيت أمير الخيل السلطانية (قاني

⁽³¹⁸⁾ المصدر نفسه / 39 .

⁽³¹⁹⁾ ينظر: المصطلحات الأساسية في سلايك لنص وتحليل الخطاب ، نسان بو قره / 101 . والمصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد علي / 34 . ومدخل إلى التحليل البنوي الشكلي للسرد ، يحيى عارف الكيسي ، الأعلام ، ج 5 - 6 ، ص 59 - 60 .

باي) وكان عاملاً رئيساً في انطلاق الفرسان لتقييد المحتسب؛ والذي يسلح به التكرار أسوة بذهاب الزيني اليومي إلى الأمير هو تدبير أمر للتخلص منه - أي من المحتسب - ليخلو مكانه، وعندها سيقدم المرتشي (الأمير قاني باي) بركات بن موسى للترشيح بدلاً عن ولاية السابق لإشغالها، وذلك هو ما تم فعله.

أما المقصد الدلالي لاستهداف الزيني بركات علياً بن أبي الجود من دون غيره من ذوي المناصب السلطوية ؟ مع أن سوء النية كان مبيهاً للإطاحة بمملكة الكل، فمرده إلى التركيز على الوظيفة وليس على الشخص الذي يديرها، حيث الحصة أخطر وأهم منفذ سيمكته من الولوج إلى مفاصل الدولة ولتطلع على دواخلها عن كثب بحكم نفوذه السياسي، ثم المكانة المهمة التي هي على مساس وثيق بالإشراف على دقائق الحياة العامة للشعب، مما سيتيح له إمكانية السيطرة على أحوال الوضعين السياسي والاجتماعي.

ولعل ما يؤيد ذلك هو انتفاع السلطان بالإسراع بإشغال هذه الوظيفة ((لأنها تمس أحوال الناس ومعاشهم، ولا يمكن تركها شاغرة))⁽³²⁰⁾ بهذه الحجة تظلف قُصر المدة التي كان يلزم أن تأخذ فترة أطول في التأملي لاختيار الرجل المناسب، إذ يبعد تاريخ إقرار التعيين عن ليلة الترسيم على المحتسب السابق التي كانت عقب عيد الفطر أربعة أيام في حال لو لفترضناها أنها كانت في (4 شوال) ؛ وفي ذلك تلميح إلى أن توقيت الرشوة في (28 رمضان) كان مخططاً له من جهة الزيني وليس عشوائياً، لوقوعها قبيل العيد بزمان يميز جدا، حيث انتشغال الناس بعطلته الدينية/الرسمية سيحول من دون التركيز على كشف ما يجري خلف الكواليس أو الشك في التحركات المدبرة (دفع للرشوة) وصولاً - بنجاح - إلى الهدف وهو (الحصة).

زاد من إقصاء الشك وإخفاء الحقيقة تَمَنَع الزيني عن استلام المنصب في (10

(320) الزيني بركات / 29 .

شوال)، وتدخل الشيخ أبو السعود الساكن بكم الجارح لإقناعه بقبولها، كما لاحظنا تفاصيل ذلك في الفصل الأول.

إلى هنا يتبين مدى لتسجام أهم العناوين الفرعية الموضوعية في السرداق الأول مع بروز الحدث، إلى جانب الأخذ بنظر الاعتبار ((أن الخطاب في نسقه الظاهر لا يكثف عما يبيطنه من دلالات إلا بقدر ما يحفظ للنص سياقه العام)).⁽³²¹⁾ وقد جاءت هذه العناوين قائمة على نظام ترتيبي عبر العلاقة للرابطة لثيمة كل منها بالآخر على وفق ما تم تبيانها فيما تقدم عموماً. (ما جرى لعل بن أبي الجود) ، (سعيد الجهيني) ، (مرسوم شريف) ، (زكريا بن راضي) ، (كوم الجارح) ، (الأربعاء...عاشر شوال). إذ أنجز كل عنوان جانباً من التحولات النبوية التي طالت مضمونه، ليتبين بذلك قصيدة للكاتب في وضع ترتيبها على ضوء بعض الوظائف التي يمكن أن يحققها العنوان.⁽³²²⁾

بعد خطبة الزيني المثيرة لشغف الناس به استهل السرداق الثاني الذي حمل لواء علو نجوميته عند السلطة والشعب معاً، بمنحه السلطان أمر عقوبة المحتسب السابق واستخراج الأموال التي اكتنزها بالسرقة، بيد أن وقائع حبس الأخير والحوطة على ممتلكاته جميعها قد أرجأ الراوي مردها إلى السرداق الثالث، بقصد الإبقاء على غموض شخصية المحتسب (للزيني بركات) ؛ ذلك أن السرداق الثالث يتضمن إجراءات التعذيب التي سينال بها المحتسب من ملفه، ومعها سنلاحظ تكشف الوجه الحقيقي للزيني .

لنرجع إلى بدء إطالة شروق نجمه إذ نلمح مع توليه المنصب استشرافاً مقلقاً على حال البلاد من خلال الوعي الداخلي لشخصية الجهيني وهو يتصور نفسه

(321) دلالة والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي ، مقور عبد الجليل ، صان ، ع135 ، س2006 / 6 .

وينظر: نظرية تحليل الخطاب والرواية ، محمد عبد الله القواسمة، أفكار ، ع136 ، س1999 / 94 .

(322) ينظر: هوية الملاحات / 35 - 37 .

مع حبيبته الرمزية (سماح). ((آه لو يركبان في زورق عبر النيل، أبايهما في التيار، تنتثر رذاذاً أبيض، يراها في مدينة لم تعرف الطواعين، لا يموت الإنسان فجأة في عرض الطريق، لا يتوجع امرؤ لخطف ابنته، لا يساق الفقراء إلى الجب، إلى المقشرة، لا تقضى أعمار في سجن العرقانة، لا تنزع يد من جسم لأنها سرقت خيارة، سماح تطل على طريق لم يجس فيه لحد، يحتضنها بذراعه، يضحكان، تمضغ لباناً جاءها من العجم)).⁽³²³⁾

فقد بدت علامة الاستشراف بارزة في ملمحين أساسيين، هما (التأمل بمدينة لم تعرف الطواعين، ومضغ سماح للبان العجم)، إذ نرى أن كلا الملمحين يضطلعان بما يقضي به هذا النمط من المفارقة من القفز على فترة زمنية لم يكن موعدها بعد على مسار الخطاب السردي، وهو ما يمكن أن يتم عن طريق توقع إحدى الشخصيات للمستقبل في ضوء الأحداث الآتية.⁽³²⁴⁾ وقد كان تحقق الدالة الثانية الخاصة بـ(سماح) رامية ومؤسسة لوقوع الأولى مع خاتمة زمن الحكاية - وتحديدًا- (بعد الحرب) عندما اجتاحت مرض الطاعون الحواري والبيوت، على حسب مقول الراوي الخارجي.⁽³²⁵⁾ ومما جعل ذكر الطاعون مصحوباً بدلالة الحرب هو أن الاكثين فتاك بحياة الإنسان ومبيلل لأمنه واستقراره.

أما فيما يتعلق بمضغ سماح لهذا الضرب من اللبان المجلوب لها من بلاد العجم، فإنه يحمل دلالة تستبق زمن مصيرها إليهم، وهو ما سيكون عبر الزواج المستبيح لعرضها بفعل تواطؤ الخونة مع العثمانيين، وقد زاد ذلك من رمزية شخصيتها بنليل مؤشر (العجم) الذي أعطى معنى مرادفاً لاحتلال الأقوام الرومية (العثمانية) في زمن لاحق عندما سقطت خيولهم الديار المصرية وتجتاحتها عقب

(323) الزيني بركات / 78 .

(324) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع المعني / 1: 63 .

(325) ينظر: الزيني بركات / 14 .

انتكسار شوكة المماليك أمام جيشهم.

وما فتئ ابن موسى ينتقع بالعة والورع لينال من ثقة السلطان الشيء المزيد، من ذلك ((طلوع الزيني بركات إلى السلطان وخلوه به فترة طويلة ، قال فيها للسلطان " أنت مسؤول عن هذه الرعية أمام الله تعالى يوم القيامة وسوف تحاسب أنت وأحاسب أنا على كل ذنب أرتكب علمناه أو جهلناه ، أين نروح يومها من جيروته " ، أصغى السلطان طويلاً إليه ، كان حديث الزيني مشفوعاً بآيات قرآنية وأحاديث نبوية ، ونصوص من متن لا يجيدها إلا أفقه العلماء)).⁽³²⁶⁾

عرفنا الراوي الداخلي على هذه المعلومة من خلال التقرير الذي رفعه عمرو بن العدوى إلى مقدم بصاصي القاهرة بعد النداءات المنتالي صدورها من السلطة العليا بناءً على بيانات الزيني لها في السابع من ذي القعدة، أي بعد شهر تقريباً من ولايته الحسبة. ومما نلاحظه ان التقرير المرفوع نصّ على نمطين ممثلين لصيغة النقل التي يمكن أن يقوم فيها المتكلم بنكر كلام غيره بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.⁽³²⁷⁾ فقد نقل عمرو جانباً من خطاب الزيني حرفياً من دون أي تغيير عبر استخدام ضمير (الأنا)، ثم نراه يكمله بشكل مختصر وغير مباشر عبر التحول إلى صيغة الغائب، وذلك تجنباً للإطالة، حيث تقريره يتضمن معلومات تفصيلية أخرى.

وبدل هذا المنقول على مدى توالي الزيني خلف لباس الدين المزيف بصورة مستتضحة للعيان فيما بعد - أي مع مرور الزمن وتطور الأحداث -، أما الآن فمازال أمر نفوذه مستجداً (شهر فقط) ويحتاج إلى ما يغنيه أكثر، فيجد أن أطلع للسلطان على ممارسات بعض الأمراء واحتكارهم الاقتصادي في السوق ((أكد

⁽³²⁶⁾ لزيي بركات / 102 .

⁽³²⁷⁾ ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 198 . والأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر وغير

المباشر، أن بافلود ، ت: بشير القمري ، أفاق المغرب ، ع8-9 ، س1988 / 96 .

التجار أن الزيني أجرى الدمع من عيني السلطان حتى أطلق السلطان يده فيما يشاء ، بشرط أن لا تتخفص مالية البلاد درهما ولحدا، السلطنة أحوج ما تكون للفولس هذه الأيام بعد انقطاع عديد من الموارد ، أبدى الزيني مقدرة على تحقيق هذا⁽³²⁸⁾. وهنا يتجلى صعوده للعتبات الأولى بجدارة فائقة ومنشدة إلى الاكتمال في ضوء تعهده بتعويض النقص الذي تعاني منه ميزانية الدولة، للتيقن من أن نقطة ضعف كهذه ستتمككه من تحقيق مآرب ينوي فعلها بخاصة أن السلطان قد أتاح له حرية التصرف المطلق.

ج- العقوبة:

بناءً على الوجدتين السابقتين تكونت هذه للوحدة لارتباطها بالفاعل الذي سيتولى قضية العقوبة وهو المحتسب المتمين، وكذلك ارتباطها بالمفعول به الذي ستقع عليه العقوبة وهو المحتسب المعزول.

وتنقسم هذه للوحدة للصغرى على جزأين هما: - (الحبس) في عام 913هـ -
- (الإعدام) في عام 914هـ -

يبدأ الجزء الأول بمقول للزيني يرجع في مطلعه سنة إلى الوراء، (منذ عام أمر مولانا السلطان بالترسيم على المدعو علي بن أبي الجود وتسليمه إلى متولي الحسبة الشريفة وذلك لعقابه وكشف المخفي وراء أبوابه، ومنذ للبداية أضمرنا الصبر حتى للنهاية، لأننا نقف ضد تعذيب البدن فلا نرضى لإنسان مهما كان أن يُحرق عضو في جسمه أو ينعل كالفرس ، وهذا سبب المدة الفاصلة بين تسلمنا علي بن أبي الجود وكشف أمره ، كشفنا من أمواله ما يعجز عن تصديقه إنسان، وكل هذا امتص من دماء المسلمين⁽³²⁹⁾)).

من حيث زمن المعيار السردى، إن الذي ورد ذكره في هذا المقطع هو سابق

(328) الزيني بركات / 103 .

(329) الزيني بركات / 127 .

لأنه على مستوى الزمن الحكائي ، لأن اكتشاف الزيني الأموال المخبأة عند المكلف بأمره لم يتم إلا بعد أن مارس معه أساليب شتى من التعذيب النفسي، أثبت عبرها مقدرته على التوصل إلى الحقائق المرجوة بطريقته الخاصة. وفي هذه السابقة الزمنية أيضاً يتبين أن الراوي الدلخلي قد استخدم - اعتماداً على أسلوب العرض المباشر لخطاب الشخصية الرئيسة - استرجاعاً تكميلياً على وفق التسمية التي وضعها (جينيوت)،⁽³³⁰⁾ إذ أفاد هنا العمل على سد الفجوة التي ألمحنا وقوعها في المراقب الثاني عندما تأخر السرد عن ذكر وقائع الحبس. ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:



مكذا أصبح الزمن عند النقطة التي وصل إليها السرد حالياً متجانب الأطراف على صعيد أبعاده الثلاثة ، وما ذلك إلا إشعار بالعلاقة المتداخلة بين حيثيات كل منها، إذ يظهر أن الحبس قد استغرق من الزمن الحكائي مدة (عام)، أي منذ قرار الترسيم عليه في 912هـ حتى اكتشاف خباياه في 913هـ ، لكن الراوي قد تلاعب بهذا الترتيب من خلال مزجه للصيفي بين تقنيتين زمنيتين في آن واحد، ليوضح تماسك وقتها مع مضمون اللحظة الحاضرة، وكذلك تجلي الأخيرة عبر الارتباط بمحطة زمن كليهما معاً.

ونتعرف في وقائع التعذيب التي جاءت على شكل تقرير رفعه مقدم بصاصي القامرة إلى نائب الحسبة على الحوار الآتي الذي يمكن أن نصفه بـ(الصوتي)/

(330) ينظر: خطاب الحكاية / 62 .

الصامت) بين المحتسبين.

((في لحظة بلغ فيها درجة من الضيق العظيم، دخل عليه الزيني بركات بنفسه..

قال بصوت خال من افتعال المودة.

" أنا الزيني بركات.. "

تطلع إليه علي بن أبي الجود متعجباً، لم يره من قبل، وما ننقله هنا قاله الزيني بالتقريب،

كما ترى يا علي، لم نفعل بك مكروهاً، لم نضايقك في بندك، أنا أعرف حيازتك لمال طلال، أنت داهية في طريقة إخفائه، أخبرني عنه وكما تعلم أنا لن أضع منه درهماً في جيبني، كله سيذهب إلى خزنة السلطة، أما حريمك وعيالك فأنا أضمن معيشتهم.

" أين الأموال ؟ "

هر علي بن أبي الجود رأسه ،

" أتكرر ؟ "

أكد النفي ، قام الزيني وانقأ..

" اللهم إني بريء من ذنبه " ((. (331)

إننا إزاء التخاطب بين صوت مشخص، وصمت مصحوب بحركة إيمائية، وربما يكون لعرض الحوار بهذه الطريقة دين مقصود يقتضيه مقام السلطة المتنفذة التي ظفر بها الزيني في مقابل المهانة والذلة التي يتعرض لهما (علي) الآن على يديه بعد أن فقد هيئته ومكانته العالية؛ لذا نجد الكلام منبعثاً بصوت الأول فقط، في حين أن صدوره كان صامتاً عند الثاني، ولم نكلنا عليه إلا إيماءته التي استطاعت أن تؤدي وسيلة تبليغية يفهم منها امتناعه عن الإدلاء بمكان

(331) الزيني بركات / 131 - 132 .

الأموال المخبأة، على الرغم من كثرة ما تعرض له من مضايقات نفسية اختار الزيني اشد لحظاتها وانسبها للدخول عليه، عله يقر أو يتنازل عن عناده. ويؤكد ذلك على أن الهدف الذي توضع من اجله الإيماء يؤدي دوراً كبيراً في جعلها موجهة للإقرار بمعنى معين، يراد إيلاغه إلى الآخرين.⁽³³²⁾

ولما كانت العلامة قابلة لأن تتحول إلى عنصر استقطاب دلالي يثير حوله جملة من الإحالات،⁽³³³⁾ فإن العنصر التعبيري الذي اثبت صوت الزيني هنا خالياً من افتعال المودة قد أثار لدينا دلالة اصطناعها وافتعالها المتملق الذي أحالت إليه خطاباته السابقة، إن مع السلطان أو مع العامة، بخاصة في بداية تسلمه المنصب.

ويبدو أن الراوي قد اتخذ من نقطة الاستجواب هذه أنطلاقة للكشف عن جد جوانب الوجه الحقيقي للزيني، فأتبع الصوت بتعريف اسم صاحبه، "أنا الزيني بركات".

ويبدأ الإيدان بالتعذيب الفعلي اثر ذلك بمدة محذوفة نلتبس حذقها من مجيئها)) بعد زمن لم يعرف مقداره، دخل عثمان، عصب عيني علي بن أبي الجود بقماشة مبللة، لحظة طال انتظارها، لا يدري ما سيفعل به، لكنه يفارق هذا المكان الغريب، هذا يكفي، نزل درجات، عبر أبواباً، تركه عثمان في قاعة خلاء، ارتعدت مفاصله، تهيب للجلوس، خطا الوقت ثقيلًا كالخيل إذ تحضر، ارتعشت أطرافه، دب الخدر إلى ظهره، جسمه كله يهتز، فجأة هوت يد قوية صفعته فوق عنقه⁽³³⁴⁾. هكذا تجسد الزمن بالنسبة لـ(علي)؛ لأن الذي يعيشه في هذه

⁽³³²⁾ السيمياء وبلغ الفص الأقبى / 19 . وينظر: ما هي السيميولوجيا / 27 - 28 .

⁽³³³⁾ ينظر: الموزل والعلامة والتأويل - بصدد بورس - ، سيد بنكراد ، أصول ، مع 16 ، ع 4 ،

ج 2 ، س 1998 / 361 .

⁽³³⁴⁾ للزيني بركات / 132 .

اللحظات كامن لديه في إحساس داخلي يوصف الزمن من خلاله بأنه «صورة حية من صور النفس حين تجيش بالأحاسيس والأوهام»،⁽³³⁵⁾ التي يمكن أن تُخلق بفعل مثل هذه الممارسات فتعطي شعوراً بالخوف تجاه ما سيلحقها.

واستغرقت المدة الفعلية للتعذيب سبعة أيام، في كل يوم يزداد التشديد عليه أكثر مما قامه في اليوم الذي قبله، ووصولاً إلى ما يعقب عصر اليوم الثالث نشهد سرعة تقوية مُجَمَّلة لسرد ما وقع في اليومين الرابع والخامس على الرغم من تضمينها حدثاً عنيفاً. «(نبح ثلاثة من الفلاحين للمنسيين، أسندت رقابهم إلى صدر علي بن أبي الجود، والزيني يدخل ويخرج محموراً مغتاضاً، يسأل " ألم يقر بعد؟ " لا يجيب أحد ، بضرب الحجر بيديه)».⁽³³⁶⁾

فقد تم إجمال تفاصيل هذين اليومين بتركيز مكثف يتناسب والترقب الانفعالي للزيني الذي أصاب من عجالة تلهفه لأمر الاعتراف حداً بالغاً وصل مداه إلى اليوم السادس المسكوت عنه سردياً، ليتم بعد هذا استغلال آخر نقطة يمكن أن يضعف أمامها (علي)، وذلك في اليوم السابع عندما أحضروا لصغر أبنائه ليسمعه صبحاته، ولكن أيضاً بلا جدوى، فقد بقي صامتاً لا يتقوه بأية كلمة.

وكان ذلك مدعاة لإثارة الحيرة المتعيرة بلغز كيفية توصّل الزيني إلى مخبأ الأموال على وفق ما جاء في التعليق الذي ذُيل به تقرير المقدم. ((هذا بعض ما وصلنا من وقائع تعذيب علي بن أبي الجود. لكن الثابت فعلاً - وهذا محير - عدم إقراره بمكان المال، إذن من أين عرف الزيني مقدار ومكان الأموال التي نشرها على الناس، العجيب أيضاً أنه بعد مدة معينة ، وبعد تنوع أساليب العذاب الجديدة التي يسميها الزيني " كشف الحقيقة "، أصبح علي بن أبي الجود معافى، التغير من الوحيد أصاب عينيه، أصبح لا ينظر إلا في خط مستقيم كالأعمى لكنه مبصر، إذا

⁽³³⁵⁾ الزمن للترجيدي / 35 .

⁽³³⁶⁾ الزيني بركت / 133 .

ناداه أحد لا يجيب، إنما ينحني ويدلّل لسانه كالكلب⁽³³⁷⁾)).

مما يمكن أن نستشفه من هذا المقطع عدة أمور:

1- إن هناك وقائع تعنينية أخرى تعرض لها علي بن أبي الجود الذي تم ذكره في التقرير هو بعضها.

2- غموض الدلالة الزمنية على اثر إسقاط مدة لم يتضح تعيينها بشكل دقيق ومحدد.

3- إصابة (علي) باضطراب نفسي كبير من جراء التعذيب.

4- في طريقة نظره التشبيهة بالهيئة التي عليها الأعمى يتجلى مؤثر تعصيب عينيه بالقماشة المبللة، واستمرار مفعول ذلك حتى بعد زوال المؤثر.

5- تكثيف هذا النمط من الممارسات الحيوانية أفقده المحافظة على توازنه النفسي والعقلي، مما جعله يتشبه - لا إراديّاً- بحركة الكلب عندما يلهث ؛ ويمكن أن نتصور ذلك بسبب حرمانه الشديد من الماء لفترة طويلة لا يُسقى ظمأه خلالها إلا بعد أن يتم النداء عليه؛ لارتباط دلالة (اللهث) بالعطش والإعياء، إذ إن الكلب يلهث إذا أخرج لسانه مدلاً لياه من التعب أو العطش وكذلك الرجل إذا أعيا⁽³³⁸⁾ ليجتمع بذلك الاثنان في وجه التشبه، مع العلم إن الكلب اعرف بهذه الصفة وأشهر بها، ولكن لما كان التشبيه يورد باعتبار الغرض لبيان مقدار حال المشبه⁽³³⁹⁾، تعين أن يشترك (علي) وهو بهذا الوضع مع الكلب، توضيحاً لحالته المأساوية.

بعد النداء الذي أعلن فيه قرار الإعدام نطالع الراوي البندقي في المقتطف (ب) وهو يصور هذا الحدث في عام 914هـ. ((عندما انتهى للمنادي طرق أنني وقع

(337) الزيني بركات / 133 - 134 .

(338) لسان العرب / 2: 184 .

(339) ينظر: جواهر البلاغة / 171 .

طبل، الجمع كأنه إنسان واحد، تزايد الصباح، تلويح الأيدي، دفعت للناس حتى اقتربت من عربة مسطحة صغيرة العجلات يجرها بغلان فوقها رجل متوسط القامة، يقف في غير ثبات مخلوق الحاجبين واللحية، كحلت عيناه كالنساء، نتائرت بقع حمراء على وجنتيه، فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان له زر طويل، يهتز كلما مال الرجل وتنتى، انه يهز وسطه هذا عنيفا غير منسق، يستمر للطبل، يميل بمنصف جسمه الأعلى إلى الوراء، يرعش صدره لرعاشا قويا، يعتدل فجأة يبرز مؤخرته إلى الوراء، طوال هذا الوقت تمتد أيدي العامة تصفعه، تضربه، يدفع احدهم عصا قصيرة بين اليدين، فوق جبينه يتساقط عرق غزير، يتدلى لسانه، يتفانى للناس في صفعه وضربه، إذا سقط ميتاً سينال من حوله حلاوة)).⁽³⁴⁰⁾ وهنا يصدق البعد الخارجي لمشاهدة الرحالة، إذ يكون الراوي في هذا النمط من الرؤية أقل معرفة من الشخصيات جميعها، ويعتمد سرده لما يراه ويسمعه على الوصف الظاهري المخلو من أي تدخل أو تأويل.⁽³⁴¹⁾ وهو ما نلتزمه في وصف الرحالة للطريقة الغريبة التي اعدم بها علي بن أبي الجود، فلم نره يتدخل قط في الحدث الشاهد على وقوعه، إنما نقله من زاوية المتفرج، واصفاً الملامح الخارجية لشكل المعدم ومسلطاً الضوء على جزئيات حركاته الراقصة، مما وسع سرده بالتأرجح بين وقفة وصفية تارة وصورة متحركة تارة أخرى.

ثانياً: البص:

تستند أجزاء كثيرة ومتفرقة من الرواية على هذه الوحدة الكبرى التي تتقاسم محور التحكم بها شخصيتان رئيستان، هما (الزيني وناثبه) - كما أشرنا إليه في

⁽³⁴⁰⁾ الزيني بركلات / 137 - 138 .

⁽³⁴¹⁾ ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حيد لصدي / 48 .

* من قبيل حلمه بهلالة القطار مع جاريته الرومية مثلاً.

الفصل الأول- . وقد بدت هذه الوحدة مع الشخصية الأولى (الزيني) متخفية بين ثنايا مسارات النص وراء عدة أحداث منبئة عن مدى سريتها العليا لديه؛* في حين هي مع النائب بارزة على سطح النص عبر أوامره المتطلبة رفع مجموعة من التقارير في شؤون مختلفة ؛ لذلك كانت البصاصة معه أكثر تتابعاً واستيلاءً على نطاق خطية السرد.

وتحتوي وحدة البص الكبرى على الوحدات الفرعية الآتية:

أ- التنافس النظامي:

في كل عنوان فرعي تضمثته السردقات موسوم بـ(زكريا بن راضي) أو بما له علاقة بنشاط فرقته العظمى، ندرك من خلال الأحداث المسرودة كيد الزيني مذبذبته محتسباً حتى نهاية السردق الخامس، على الرغم من أن التقاءهما واتفاقهما على ما يخدم المصلحة المشتركة قد ضيق من جوانب الفجوة بين العمل التجسسي لفرقة كل منهما.

فما أن شرع بركات في توليه المنصب، ((طاف مناد جديد لم يسمعه الناس من قبل ، قيل إنه أحد خدم الزيني، نقل إلى أهل المدينة ما عزم عليه الزيني بركات من ذهاب إلى الأزهر الشريف، عنده كلام سيعلنه على الخلق، مناد جديد لا علم لزكريا به ، صحيح من حق المحتسب إطلاق مناد خاص من عنده، ينقل إلى الناس رغباته وأحكامه، هذا ما نتص عليه الأصول لكن الواقع يكذب هذا ، يلغيه، جرت العادة منذ عصر الشهاب جعفر كبير بصاصي الاشرف قايتباي أن يتبع جميع للمنادين لكبير البصاصين، ترسل إليه نصوص اللدائمات، طريقة نشر الخبر أو الحادثة قد ينتج عنها أمور جسام، بل إن كبير البصاصين ينبه بضرورة تحمس للمنادين عند نقل خبر بعينه أو تصنع الحزن والفتور لحظات نشره، كلها عوامل تؤثر في الخلق)).(342)

(342) الزيني بركات / 59 .

إن ضعف الحجة التي اعتمد عليها زكريا جعلته يخرج من إطار الزمن الحالي ويسترجع زمن النظام المعمول به في عهد الشهاب جعفر، وهو زمن مفارق للزمن الذي هو فيه بأربعة عقود أو أكثر، ذلك أن حكم قايتباي ينتهي عند 902هـ، وحكم الغوري يبدأ من عام 906هـ، وربما تميز قايتباي عن غيره من الملوك بكون فترة حكمه أطول فترة في تاريخ الدولة المملوكية،⁽³⁴³⁾ وهو العامل الذي كون دافع الاستشهاد بنظام البص على عهده، ليكون دليلاً بأن التعويل على كبير البصاصين هو ما يجعل الجهاز أكثر ضبطاً وإحكاماً، ومن ثم سيكون لذلك دور كبير في المحافظة على منافذ السلطة الحاكمة واستمرارها لأطول فترة ممكنة.

وأخذ زكريا بتكثيف النشاط الفعلي لنظامه. ((قبيل الفجر أرسل إلى مقدم بصاصي للقاهرة يأمره بإعداد ثلاثة مطالب مفصلة، جمع أقصى ما يمكن من معلومات وبيانات عن الزيني بركات وإرسالها إليه أولاً بأول. ثانياً، استغفار كافة بصاصي القاهرة لتلقت عيونهم إلى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس، إصفاؤهم إلى ما يقوله للزيني. المطلب الثالث، أن يرتفع عدد التقارير التي ترسل إليه في مقره إلى أربعة وعشرين تقريراً بواقع تقرير كل ساعة على غير المعتاد، وهو إرسال تقرير في أوقات الصلوات الخمس، ثم تقرير مفصل بعد العشاء يتضمن أحوال القرى والبلاد)).⁽³⁴⁴⁾

فلاحظ أن زمن الإرسال محدد بـ((قبيل الفجر))، وهو توقيت يبدو متناسباً مع مضمونه؛ لأنه دل على انبثاق بداية يومية تبث قرينتها المتجددة على التعبير عما صمم عليه زكريا من تحديث في منهجية جهازه المخبراتي، خاصة فيما يتعلق بالمطلب الثالث إن عدنا المطلبين الأول والثاني من الأساسيات المعتمدة -

⁽³⁴³⁾ ينظر: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني / 268 - 269 .

⁽³⁴⁴⁾ الزيني بركات / 60 .

مسبقاً - في عمل بصاصيه المكلفين بترقب ومتابعة أخبار أي شخص يثير الבלبله أو الالتفات، وليس الزيني فحسب، لكن لما كان ظهور هذه الشخصية غير مطمئن بالنسبة لذكريا فقد غد سبباً رئيساً في وجوب ارتفاع محصلة التقارير إلى هذا العدد بعد أن كان كل تقرير موقت بميعاد الصلاة ، إذ يتجمع الناس لأدائها، وكل اجتماع يوجب المراقبة لئلا يحدث أي شيء يوزر للعامة على الفتنة، أما الآن فالوضع بات مختلفاً تماماً، إذ إن الزيني لم يقيد وقت الخطبة التي سيلقيها على الملأ بوقت الصلاة، وهذا يعني أن التجمع لن يظل منحصراً في زمنه المعهود، وإنما متى شاء أن يوقته فعل ذلك من دون أن يابه لأصول السياسة المتبعة ، مما يحتم الأرصاد في كل ساعة قد يكون له شأن فيها.

وفي التقرير الملخص لخطبة الزيني التي اسند الراوي (الداخلي) التعبير عما جاء فيها إلى لغة مقدم البصاصين، نلمح وصفاً لافتاً للنظر يصب في أهم نقطة. (('رابعا، وهذا خطر' ، في كل حارة ودرج وقرية وبلدة واقطاع ستكون له عيون يرصدون ويتحسسون المظالم أينما تقع، يبلغونه بها"))⁽³⁴⁵⁾ وهذا هو ما لثار ذكريا بشكل أكبر مما كان عليه، وجعله دائم التفكير في الكيفية التي ينبغي أن يتصرف بها إزاء النظام المستجد من لدن المحتسب الجديد.

ومن قبيل اطلاعنا على ما يدور في ذهنه عقب التفاته معه، ما جاء في هذا المقطع. ((مع مجيء الليل أدرك ذكريا خاطر مزعج منذ زيارة الزيني الخفية، يعود إلى ممارسة وظيفة لم يشرع فيها من قديم، تقريباً منذ توليه منصب مقدم بصاصي القاهرة ، قبيل ارتقائه إلى منصب كبير البصاصين ، الليلة يرتد إلى زمن بعيد تعقب فيه الخلق بنفسه، كان يخفي في ثياب أرباب المهن والطوائف ، وقتها استحدثت طريقة جديدة في اقتفاء الأثر، تعقب الإنسان بالسير أمامه، وهذا لا يقوم به إلا عتاة البصاصين، ذكريا ابتدأ العمل بصاصاً من اصفر الدرجات لم

(345) لمصدر نفسه / 62 .

يسبقه احد في هذا ، الليلة برهف حواسه التي خدمته بصاصاً صغيراً مبتدئاً))،⁽³⁴⁶⁾ إذ يتداعى ماضيه الشخصي على وعيه.

ويبئر الراوي ذلك الماضي من الدلائل، فيظهر علمه به موكباً لعلم الشخصية بالقدر ذاته.⁽³⁴⁷⁾ وقد اتخذ - أي الراوي الداخلي- من تيار الوعي تقنية تعرفنا على مدى اعتداد زكريا بنفسه من خلال استنفار ذكركته إلى بداية التجربة العملية التي اثبت فيها جدارته المنفردة على البص بالشكل المميز ، وهو تذكر جاء جزئياً وواقعاً على فسحة زمنية سابقة لزمن الحكاية، ليؤدي بذلك إحدى الوظائف البنوية لهذه المفارقة، ألا و((هي إضاءة الحاضر وربطه جدلياً بالزمن الماضي حتى نكتسب تجربة الشخصية بعدما الإنساني للصميم))،⁽³⁴⁸⁾

ومما هو مستحق للتويه إليه في هذه الوحدة هو إكثار الراوي من إيراد التداعيات والمونولوجات الداخلية للمستبطنة لأسرار زكريا فيما يتعلق بمدى ضبطه وقيادته الحكيمة لنظام التجسس المشرف عليه، بوصف هذا الشكل النفسي هو ((وسيلة إلى إدخال القارئ في الحياة الداخلية للشخصية))،⁽³⁴⁹⁾

فضلاً عن التطرق إلى للكشف عن أحلامه للمستقبلية التي يبتغي بها الوصول إلى أقصى غايات التطوير، لأجل منح إمكانيات نظامه المقدر المطلوبة على مناهضة فرقة للجهاز التابع للزيني. ((ويرجع هذا إلى اعتماد الشخصية الروائية على الترابطات النفسية والشعورية، ومن ثم يحل للزمن النفسي أو الشعوري محل الزمن الواقعي أو الحقيقي))،⁽³⁵⁰⁾

⁽³⁴⁶⁾ لازيني بركت / 148 .

⁽³⁴⁷⁾ ينظر: للنص الروائي / 102 - 103 .

⁽³⁴⁸⁾ في السرد / 81 .

⁽³⁴⁹⁾ نظرية الألب ، أوستن ولرين ، رولين ويليك ، نت: محي الدين صبحي / 293 .

⁽³⁵⁰⁾ بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994)، مراد عبد الرحمن

ويتبين ذلك بصورة واضحة في هذا المقطع الذي تزامن مع الاقتراب من الإشراف على نهاية الحكاية. «عندما قبض على الزيني، أدركته دهشة بل مسه خوف، سنوات طويلة يكيد فيها للزيني، في زمن هيج عليه مصر كلها عند واقعة الفوانيس، لن ينسمه شيئاً أبداً أن الزيني دفع إلى بيته بوسيلة الرومية، الزيني تسبب أيضاً في قتلها، أن يوارى جسدها البلوري وحشة القبر، منذ شهور أدرك أن الزيني لم ينشئ نظاماً خاصاً به بجس الأخبار والأحوال، لم يتبعه بصاص واحد، إنما هم رجال المحتسب العاديون، سنين طويلة وزكريا يجهد نفسه، يبذل طاقات لا أول لها ولا آخر لكي يثر على بصاص واحد يتبع للزيني، لم يستطع رجاله، أيقن من براعة رجال الزيني في التخفي، عمل لهم ألف حساب وحساب، أدرك زكريا أنه خدع خدعة عميقة، تمنى زكريا لو وجد نظام بصاصين فعلاً يتبع للزيني وألا يدرك أن الأمر كله إشاعة أطلقها الزيني، بنى نظاما في الهواء أوجده ولم يوجد، عالى زكريا مرارة الخديعة أياماً لكنه اضمر في نفسه إعجابا خفيا للزيني، (....)، زكريا طور أساليبه وطرقه (كذا) حتى يواجه مكر الزيني وخداعه، غير للفائدة المباشرة التي أبداها الزيني في عديد من المواقف، أفكاه الصالحة من أجل تطوير أعمال البصاصين، يبتسم زكريا، للزيني الذي عرض عليه كل ما قدمه على أساس أنه بعض الطرق (كذا) المتبعة في نظامه هو الخاص بمراقبة الخلق، أي إنسان في مصر يعلم بوجود جماعتين، جماعة بصاصين تتبع زكريا وجماعة تتبع للزيني، هذا كله وهم إشاعة الزيني، لكن الأوضاع ستجد فيما لو، لو اجتاحت وباء العثمانلية مصر؟ هذا ما سيناقشه زكريا مع الزيني»⁽³⁵¹⁾

الزمن الحالي أو ما يسمى بالمضارع الذي غالباً ما يكون عرضة لهيمنة

صيفة الماضي عليه،⁽³⁵²⁾ هو ما نشهده عند زكريا الآن قبل الإعلان عن نبأ الهزيمة، وهو يستعرض - ذهنياً - الأحداث التي سبق وقوعها على خطية الزمن السردى بدءاً من عام 912هـ وإلى هذا الحين، إذ إن الزيني الآن في قبضة الشيخ أبي المعود. ومما هو بَيِّن أن أسلوب السرد قد تقيّد بضمير الغائب فقط لا غير، من مطلق أن هذا الضمير يؤتى به للتعبير عن ضرب المونولوج المروي.⁽³⁵³⁾ فضلاً عن أن استخدام الـ(هو) في اللغة العربية يرتبط بالفعل (كان) الذي يحول على زمن سابق،⁽³⁵⁴⁾ مع أن دالة هذا الفعل التي ((تصطنع في السرد لتقرير الحدث الميت وإعطائه صفة الشيء الواقع في ماض لا يتكرر مرة أخرى أبداً))،⁽³⁵⁵⁾ لم نلاحظ لها أي حضور لفظي بكتاً، إنما استند الراوي على تبيان دلالتها فحسب - في وعي زكريا - من خلال إكثاره من الأفعال ذات الصيغة الماضية في مقطع واحد بلغت سعته صفحة أو ما يزيد عليها بعض الشيء، وهو أمر يبدو منصاعاً لسياق المضمون؛ لأن الذي تم استعراضه في ذاكرة زكريا كله يقع ضمن شعب الماضي الذي أعيد تصويره بمداول (كان) المغيبة:

1. كان تحريض زكريا للناس على رفض أمر الزيني بشأن تعليق الفوائيس بين أحياء القاهرة معبراً عن جانب من الكيد المضمّر في دخله.
2. كان سبب مقتل وسيلة الرومية وانتثار جمالها هو تجسّسها المسخر لصالح الزيني.

(352) ينظر: الصيغة والزمن في الرواية، جورج واتسن، ت: عباس الحوي، الأكام، ع 11-12، من 1986 / 143. وآليات التشكيل السردى في رواية بنات ومقوب، نضال الصالح، الكتب العربي، ع 49 - 50، من 2000 / 76.

(353) عن اللغة والتذكير في القصة والرواية، حسن البنا، فصول، ع 1، من 1984 نقلاً عن المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، إبراهيم جنداري، الموقف النقدي، ع 44، من 2003 / 89.

(354) في نظرية الرواية / 178.

(355) ألف إيلا وإيلا (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حماد بن نداد) / 128.

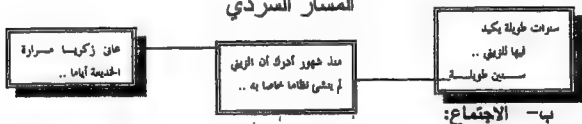
3. كان استحداث الزيني نظاماً خاصاً به مفارقاً للنظام المتبع ليس إلا تمويهاً مخادعاً.

4. كانت محاولات زكريا تطوير أساليب الجهاز القائم عليه هي لغرض المواجهة.

5. كانت نصائح الزيني فيما يتعلق بشؤون البص والمراقبة الذكية من الفوائد التي لا يمكن إنكارها.

على ان الطابع العام للمقطع قد ليرى في التركيز على محور النقطة الثالثة، وتعلق - تحديداً - بفعل الإدراك المرتبط بوحدة الشعور الذهني الذي جاء متأخراً لدى زكريا. ويتنوع الإشارة للزمنية المتخللة للأحداث التي تستعيدها ذاكرته، مما يمكن أن نرسمه بهذا المخطط تتجلى العلاقة الوظيفية بين تقنية الإجمال واستحضار الماضي،⁽³⁵⁶⁾ الذي ورد - هنا - على عدة أصعدة: (السنوي والشهري واليومي). وبذلك فإن هذه التقنية قد حققت دوراً بنوياً ذا شقين: المرور السريع على المشاهد والربط بينها، وتقديم المفارقة الاسترجاعية.

المسار السردى



تتبقى وحدة الاجتماع من نية العزم على إجرائه على مستوى دولي، وذلك في مطلع السرايق الرابع، إذ العلاقة حالياً بين متراسي الجهاز الأمني على أحسن ما يكون. ويبدأ التنفيذ بإرسال بطاقات الدعوة إلى كبار البصاصين في عدة بلدان لحضور جلسة هذا التجمع الذي سيتم انعقاده في القاهرة. (سرح البريد بالبطائق

⁽³⁵⁶⁾ ينظر: بنية لشكل الروائي / 146 .

والرسائل إلى بلاد المغرب ، وصاحب فارس ، وملك الحبشة ، وأمير البنديقية ، والهند والصين ، فيما عدا دولة ابن عثمان ، الأمور الآن لا تسمح لكبير البصاصين هناك بالمجيء إلى القاهرة ليحضر اجتماعا كبيرا يضم كافة كبار البصاصين للعتاة في هذه البلاد ، إذ يجتمع شملهم هنا ، يتدارسون الأمور والواجبات ، يتبادلون ما جرى لكل منهم ، ستحدث كتب التاريخ عن هذا الاجتماع ، سيذكر في سطر ما يدور به ، سيظل خفياً مستوراً ، لكن آثاره ستعم العالمين ، لا يعلم أخبار الاجتماع في مصر إلا لثان ، زكريا بن راضي والزيني بركات بن موسى ، صاحب للفكرة ، لأول مرة يحدث أمر كهذا ، لم يخف زكريا فرحته)) .⁽³⁵⁷⁾

وتكمن للغاية العظمى من وراء هذا الاجتماع الذي سيضم أطرافاً متنوعة ، والذي لم يُشهد لإجرائه مثيل من ذي قبل ، في أن ((الزيني ألمح إلى أنه سيتعرف عند جلوسه إليهم ، طريقة كل منهم وأسلوبه ، طبعاً لن يقول أي واحد منهم عما يتبعه ويطلبه ، على زكريا استكشاف خباياهم بما يروق له من طرق (كذا) ، حتى إذا ما دب العداء بين الديار المصرية وصاحب أي مملكة منهم ، يجد زكريا نفسه عليماً بأدق أسرار البلاد التي يعمل فيها ، مطلعاً على طريقة بصاصيها ، مما يتيح له النفوذ إلى أدق الأمور ، وهو بمجلسه هنا بالقاهرة)) .⁽³⁵⁸⁾

وفي استثناء كبير بصاصي دولة ابن عثمان عن الدعوة إلى الاجتماع علامة بيّنة على تماهي بركات بن موسى معها ، بل موالاته لطرفها ، وذلك عند ربط هذا الأمر مع هدف الاجتماع الرامي إلى معرفة طرائق البص في كل دولة واتخاذها منفذاً للإجهاز على نظام للحكم فيها فيما لو حصلت أية عدوة من جهتها ؛ وحضور كبير بصاصي العثمانيين سيمنح زكريا - ويعينه ذلك في ذلك - من

⁽³⁵⁷⁾ الزيني بركات / 185 .

(2) المصدر نفسه / 185 .

معرفة أسرار الجهاز المخبراتي الخاص بسلطتهم، مما يعني ان النتيجة ستكون منقلباً سلباً على مخططات الزيني كلها رأساً على عقب، ومن ثم لن يفلح من تمكين العثمانيين على الممالك بل سيحصل العكس؛ ذلك ان انهيار أي دولة مرهون بالاستقرار الكاشف لنظامها السري واستهدافها عن طريقه. لهذا فقد تم إخراج رئاسة البص في دولة ابن عثمان من إطار الدعوة، حتى تبقى أسرار نظامها محجوبة عن زكريا وغير مكشوفة للحضور.

أما التلحج للظاهر لإقصاء هذه الدولة بالذات فنراه منعقداً بسوء العلاقة الدولية بينها وبين مصر في الوقت الحاضر للزمن الذي انبثقت فيه فكرة الاجتماع، وبدا هذا الأمر مستنداً مزعوماً ضد الزيني لانه لو تمعن زكريا بحجته ملياً؛ لان تدهور العلاقة الوليد بفعل تحرشات ابن عثمان بالديار المصرية يحتم التعرف على خفايا جهازهم الأمني بالذات الآن من دون سواهم، بوصفهم الجهة المشنة للعداء حالياً، لكن انبهار زكريا بألية هذه الفكرة وانشغاله بالصلحة الذاتية التي يبتغي إعلاء شأنها فوق كل شيء جعله يضل الصواب الذي كان جديراً أن يحاجج به الزيني، حفاظاً على البلاد من سوء العاقبة التي تنتظرها.

وفصل الراوي بين الدعوة إلى الاجتماع وبين انعقاد جلسته بما يقارب (33) صفحة، ضمنها مقطوعات سرديّة تظهر معاني التآلف القائم على تبجيل احدهما للآخر أمام الناس؛ بدون تحديد دقيق للإشارة للزمنية الفاصلة بين هذا التاريخ وبين وقت الدعوة بالحضور في الميعاد المقرر.

وعلى ما يبدو أن هذا الميعاد قريب إن لم يكن متزامناً مع وقت التهيب للعدو العثماني وخروج جيش السلطان لملكته ، ولنا على ذلك التاريخ الذي ذُلت به الرسالة المستهلة لمطلع السراق الخامس في (جمادى الأول 922هـ)، وهو على خطية الزمن السردية يعقب مشاهدة الراوي البندي لخروج الموكب إلى الشام مباشرة ، مما يعطي دلالة ترجح قصديّة الزيني من وراء ذلك إلهاء زكريا بأمر

الاجتماع عن الظروف التي يمر بها البلد في هذا الزمن تحديداً.

يبدأ الاجتماع بمقدمة دينية تلاها زكريا، واستأنف خطابه للوافدين ، « أما بعد، فلم يحدث أن اجتمع كبارنا في أركان الدنيا أبداً ، وهذا حدث جال وعظيم، إذا كشفت عنه الأزمان المقبلة فحتماً سنلقى فيه من الدروس والعبر ما يعرفون منه أننا حملنا عبئاً ثقیلاً وحملأً فاحشاً، ولنا عانيتنا وقاسينا وضحيانا بالكثير من أجل إرضاء الله تعالى جل شأنه، وما نهدف من وراء لقاءنا هذا إلا استحداث طرق جديدة وسبل غير معروفة، تعيينا على مهامنا الصعبة ».(359)

وعلى طول الاجتماع كان الحديث مبنوياً بصوت زكريا المتجسد في ضمير (الأنا) بصيغته الجماعية، إذ إن استخدم هذا الضمير (يعبر عن سيادة الصوت الواحد المتكلم وهو ينلي بملوه) .(360) :

ويؤيد هذه السيادة الكلامية أيضاً موقعه الدال على وقوفه المتوسط في القاعة، بينما الجمع جالس. «هذه القاعة التي تجلس فيها، البعيدة عن أصوات الدنيا وضجيج أهلها، لا نراها جميعا في هيئة واحدة، مثلا كبير بصاصي الهند الأعظم يراني ولقا هنا، وكبير بصاصي اليمن يراني من الجانب الأيسر، أما كبير بصاصي السودان المبجل فيراني من مكان آخر بصورة مغايرة، حتى التراجمة يرونني بهيئات مختلفة وينقلون إلى حضراتكم حديثي ليس بنفس الألفاظ ، إنما المعنى».(361) وتضمن حديثه، المحاور الآتية:

- الوسائل التي تجعل البصاص محبوباً بين الناس.
- كيفية الوصول إلى معرفة الحقائق الأولية.
- طرائق تطويع الظروف التي تحول الإنسان إلى شخص آخر مختلف تماماً.

(359) الزيني بركات / 223 .

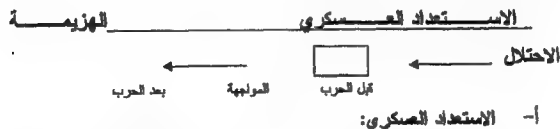
(360) ضمير المتكلم في الرواية العرفية، نيس كاظم ، الموقف الثقافي ، ع30 ، من 79 / 2000 .

(361) الزيني بركات / 224 .

ثم ختم ذلك بأمور مستقبلية يأمل تحقيقها لرسم واقع موضوعي للبص أكثر تطوراً ورقياً مما هو عليه الآن. ((فما ذكرته أخيراً أخيلة تراودنا، لكن عندما يصير الأمر حقيقة، فسوف يقول بصاصو الأزمان المقبلة أنظروا، كان أسلافنا أبعد نظراً واشد عزمًا)).⁽³⁶²⁾ هذا ما كان يهم زكريا ويشغل باله كثيراً، التباهي والإشادة بدقة نظامه بين الأقران في حياته وبعد مماته، وهو أمر قد استوعبه الزيني في شخص نائبه بشكل جيد فعمل على استغلال هذه النقطة لإقصائه عن مخططة الكبير الذي يسعى إليه بشكل ذووب.

ثالثاً: الحرب:

المشاهد السردية لهذه الوحدة الكبرى واقعة على المستوى الفني للرواية في العامين 922هـ و923هـ، وهي تبدأ من المقتطف (أ)، مع وجود إشارة عابرة في الداء التابع للمقتطف (ج): ذو القعدة 920هـ تبين وقوع أول معركة بين فرسان المماليك ورجال ابن عثمان، ثم المقتطف الرابع، ثم بعض المتتاليات التي تضمنها السرداق الخامس والتي هي على ارتباط علاقي مع مضمون السرداقين السادس والسابع وصولاً إلى المقتطف الأخير. أما على مستوى الواقع الموضوعي فهي تبدأ من العام 921هـ إلى العام 923هـ، وينطلق مسارها من المقتطف الرابع، ثم ما يحتويه السرداق الخامس، فالمقتطف (أ)، ثم المقتطف الأخير. وتقوم هذه الوحدة النصية على ثلاث وحدات صغرى:



يبتدئ الراوي الخارجي بتبيان هذه الوحدة في زيارته الثالثة إلى القاهرة.

(362) الزيني بركت / 234 .

((نزلت المدينة ، عرفت خروج السلطان إلى الشام لمحاربة سلطان السديار العثمانية، سمعت المؤننين يدعون لسلطان البلاد بالنصر، وقيل لي ان القاهرة ارتجت رجاً مهولاً يوم السبت وتحسرت فعلاً لوصولي بعد خروج موكب السلطان على رأس جيشه قاصدا الشام)).⁽³⁶³⁾

ونظراً لعدم حضور الراوي هذا الحدث الكبير فقد استند في نقله على ما دونه ابن يباس كما تمت الإشارة إليه في المبحث الأول.

كان السلطان الغوري ((قد فرغ الخزان من الأموال التي جمعها من أوائل سلطنته إلى ان خرج في هذه التجريدة، وفرغ أيضاً حواصل الذخيرة عن آخرها، واخذ ما فيها من التحف والهدايا وآلات السلاح الفاخرة مما كان بها من ذخائر الملوك السالفة من سرج ذهب وبلور وعقيق وكنابيش زركش، وغير ذلك من التحف الملوكية..)) فكانت تلك الحوايج محملة على خمسين جملاً ؛ قيل ان جميع هذه الأموال أودعها الغوري بقلعة حلب. وفي يوم الأحد سادس عشر أرسل السلطان منادياً للمسكر في القاهرة بأن السلطان يرحل من الريداية يوم الجمعة عشرين ربيع الآخر (طبقاً للتقويم الإسلامي)، فلا يتأخر أحد من الصكر الذين عيّنوا، ولا يحتج أحد بحجة أو عذر)).⁽³⁶⁴⁾

هكذا شرع الغوري يتأهب للقاء منتظر مع الجيش العثماني علماً انه في مرجعيته الواقعية لم يكن ميالاً إلى القتال أو سفك الدماء ، بل إلى السلم والمصالحة لولا كثرة الاعتمادات العثمانية التي اضطرته إلى شن الحرب.⁽³⁶⁵⁾

لذا استقر الرأي على إعداد حملة كبرى تخرج إلى حلب، تربط بها وتؤدي واجب الدفاع عن حدود البلاد، فأخذ يعد لها العدة المالية ويجهزها بالأسلحة

⁽³⁶³⁾ المصدر نفسه/ 217 .

⁽³⁶⁴⁾ لازيني بركت / 218 .

⁽³⁶⁵⁾ ينظر : الأشرف قاصصه الغوري / 131 - 132 .

والعتاد العسكري ابتداءً من شعبان عام 921هـ إلى ربيع الأول عام 922هـ ، ولا يبرح يستعرض الجنود بميدان القلعة بين الحين والآخر ليختار منهم الأصلح والأكفأ للقتال، ومن ثم يرسلهم تبعاً إلى الريدانية.⁽³⁶⁶⁾

ولم تُعين في الرواية تفاصيل هذا التجهيز الذي استغرق ما يقارب العام إنما تركّز الاهتمام بتاريخ خروج الموكب السلطاني قاصداً الموقع ذاته حيث جنوده، يوم السبت من ربيع الآخر عام 922.

وربما ذلك لحصر نطاق هذا الأمر الجليل في العنة ذاتها التي شهدت الواقعة الجسيمة بين الطرفين من دون الخوض في استطراد قد يقلل من أهمية الحدث. فضلاً عن أن اعتماد السرد على تسجيل وصف ابن إياس للموكب بمعلومات موجزة عن مصادر الأموال المخصصة للتجهيز قد أغنى عن ذكر ذلك؛ لما للوصف من طبيعة تصورية رمزية تجعله باعاً على الإثارة والتبرير في الوقت ذاته.⁽³⁶⁷⁾ وهنا كان وصف الموكب رمزاً إلى الأبهة والعظمة السلطانية التي كانت من الترتيب والهيئة ما تبجله العيون المحتشدة للتفرج عليه.

ومن جانب ثان يوضح أن قيمة الوصف عندما تكون إدراكية فإنها تهدف - فقط- إلى تكوين معرفة عن طبيعة موضوعها على المستوى الإداري للسرد.⁽³⁶⁸⁾ وما وقع اختياره من التسجيل التاريخي في هذه الوحدة كان كافياً لأن يعين القارئ على الإدراك المعرفي بمعالمها الدالة على التنظيم المهيأ قبل ملاقات العدو.

ب- الهزيمة:

نتطلع على المحطة الخاصة بهذه الوحدة في السرد الخامس من خلال

⁽³⁶⁶⁾ ينظر: المصدر نفسه / 140 - 143 .

⁽³⁶⁷⁾ ينظر: حدود السرد ، جيرار جيليت ، ت: بلعسي بوحالة، أفاق المغرب، ع8 - 9 ، س1988 / 60 . ونظرية البلاغة / 295 .

⁽³⁶⁸⁾ سيميائيات السردية ، أ.ج. غريملس ، ت: سعيد بنكراد، أفاق المغرب، ع8 - 9 ، س1988 / 132

التقرير المرفوع من جهة ديوان سر نائب الشهاب الأعظم ، بعنوان (مصيبية كبرى)، جاء فيه: ((لقد وقعت كائنة عظيمة طمت وعمت ، وتفاصيلها ان السلطان الغوري دهمته عسكر سليم العثماني يوم الأحد خامس وعشرين رجب (وهو يوم نحس مستمر) ، وكان السلطان قد صلى صلاة الصبح)).⁽³⁶⁹⁾

هذا هو إذن تاريخ اليوم الذي تم فيه النزال بين الجيشين، فبعد تحرك موكب السلطان الغوري من الريدانية استقر به وبعسكره المطاف في مرج دابق شمالي حلب حيث دارت المعركة التي شارك في غمارها طائفة من أمراء الدولة ممن اصطفاهم الغوري ، ولزم كل منهم أن يصحب معه عدداً من مماليكه. ((قيل أول من برز إلى القتال الأتابكي*سودون، وملك الأمراء سيباي نائب الشام والممالك القراصنة دون الجلبان*، فقاتلوا قتالا شديداً ومعهم جماعة من اللواب، فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة (...))، كانت النصره لعسكر مصر أولاً، ويا ليت لو تم ذلك، بلغ الممالك القراصنة ان السلطان قال لممالكه الجلبان لا تقاتلوا أو خلوا للممالك القراصنة تقاتل وحدها، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال، وبينما هم على ذلك وإذا بالأتابكي سودون قد قُتل في المعركة ، وقُتل ملك الأمراء سيباي نائب الشام)).⁽³⁷⁰⁾

يتضح من ذلك أن الجيش المصري كان قد أبلى بلاءً حسناً أول الأمر، ولم تنكسر شوكته لولا الخديعة التي دُست بين صفوفه، إذ ((الخداع من انفع ما

(369) لازيني برككت / 245 .

* الأتابك : لفظة " مركبة من كلمتين : آتا ومخاها (آب) ، وبك ومخاها (المير) ، فيكون معناها أبو الأمراء". أسماء ومسميات من تاريخ مصر / 147 .

* * إن الجلبان هم الذين جلبوا حديثاً قبيل الغوري ، والقراصنة هم قدامى الجنود " .الأشراف قلاصوه الغوري / 44 .

(370) لازيني برككت / 246 .

يستعمل في الحرب وأكثر ما يقع الظفر به))،⁽³⁷¹⁾ وهو ما أثنى العزيمة عن المقاتلة في ذلك الموقف الضئك وتسبب في مقتل قيادي الجيش، ومن ثم موت السلطان على أثر ذلك. إن التقرير الذي نقل أنباء هذه المصيبة مؤرخ بتاريخ الجمعة 15 شعبان 922هـ، وهذا يعني أن الفاصل الزمني بين بث الخبر وبين تاريخ الواقعة محكوم بـ(تسعة عشر) يوماً لا غير، على حساب عدم إكمال شهر رجب عدته من خلال الإشارة التي حددت التقرير في يوم (الجمعة)، وحددت الواقعة في يوم (الأحد).

والعدد (تسعة عشر) ذاته، هو رقم الآية المقتبسة في التقرير من سورة القمر ((في يوم نحس مستمر)).

فبالنظر إلى معنى الآية الدال على أنه يوم دائم الشؤم ومستمر في نحسه،⁽³⁷²⁾ مع اسم السورة ورقم آيتها، نجد ذلك متوافقاً في ظل ترابط علاقي بين ما هو خارج النص الروائي وبين ما هو واقع ضمن نطاقه.

داخل النص	خارج النص
وقائع اليوم المشهود بالهزيمة، الذي سيدوم شؤمه لسقوط نظام الحكم وزعزعة أمن البلاد.	معنى الآية في القرآن الكريم.
زمن المعركة محدد بشهر قمري.	اسم السورة (القمر).
مدة الفاصل الزمني (تسعة عشر) يوماً.	رقم الآية (19).

ومع وصول التقرير للمالك نلاحظ تقريراً آخر بالتاريخ نفسه، أي في النصف من شعبان، وتحديداً في ((الجزء الأخير من هذه الليلة)).⁽³⁷³⁾ يورد هذا التقرير

⁽³⁷¹⁾ مقامة ابن خلدون، ابن خلدون / 334.

⁽³⁷²⁾ ينظر: تفسير البغوي / 4 : 261.

⁽³⁷³⁾ الزيني برككت / 243.

حدثاً مهماً للغاية وموصوفاً في عنوانه بـ(عاجل)، مضمونه وقوع الزلزال في قبضة أبي السعود، ((وحتى ساعة كتابة هذا، ما زال الزلزال يركك بن موسى محتجزاً عند الشيخ أبو السعود (كذا)، وقال الشيخ لمريديه "ابقوا الأمر سرّاً يوماً أو يومين حتى استخرج منه ما نهيه من أموال الغلبة، ثم نشره على حمار، ونخلص الدنيا منه"، وحتى الآن لا يعلم العامة بما يجري وإن تسامع البعض عن عدم ركوب الزلزال لصلاة الفجر كعادته)).⁽³⁷⁴⁾

ثمة ثلاثة مؤشرات زمنية تدل على أن هذا الحدث مبثوث حال وقوعه فوراً على صعيد الزمن الواقعي، هي:

- توقيت وقوع الحدث (هذه الليلة).
- استمرارية مفعوله (وحتى ساعة كتابة هذا).
- مدلول الحاضر (حتى الآن).

اعتمد الزمن في النقطتين الأولى والثانية على (هذه وهذا) المختصين بالإشارة إلى القريب؛ ولو وضعنا بالصبيان انه ((من خلال التعاضد بين التعبير السردى والتعبير اللغوي ينبجس المعنى وتحدث الدلالة))،⁽³⁷⁵⁾ لأمكننا الاستدلال هنا بمفهوم اسمي الإشارة على مدى ضيق الفجوة بين مسار الحدث وبين كتابته، وإرسال بته القريب من زمن وقوعه، فكان أن أطلق عليه بـ(عاجل).

أما (حتى) التي ذكرت أكثر من مرة فقد أفادت معنى الانتقال من نقطة زمنية إلى أخرى، وهو لانتقال قائم على وجود تواصل ضمنى يجعل للنقطة الأخيرة مندرجة مع الديمومة التي رأيناها قد عززت بالفعل (ما زال)، وذلك من منطلق ((أن ما بعد (حتى) غاية، فإذا قلت (قرأت الكتاب حتى الصفحة العشرين)، تكون

⁽³⁷⁴⁾ المصدر نفسه / 244 .

⁽³⁷⁵⁾ للمبنى والمعنى والمرجع في الرواية العربية الجديدة من خلال رواية نجاد الأمكنة لصبري موسى، صلاح الدين بوجاه ، الحياة الثقافية ، ع 81 ، ص 1989 / 45 .

وبالقياس عليه تكون اللحظة الواقعة بعد (حتى) في هذا الموضع من الرواية غير خارجة عن إطار زمنية الحدث الذي نحن بصدد، إذ إن الزيني منذ اختفائه حتى الآن ما زال محبوباً عند الشيخ.

وبافتراض أن الحكم الذي صدر بشأنه لو تم تنفيذه، وأنهى دور الزيني إلى هذا الحد لكان ذلك حائلاً بدون انكشاف أمر خيائته وتأمره - الذي ستره - مع الدولة العثمانية ضد المماليك في الوحدة النصية الأخيرة، ولسارت خطية الأحداث المروية فيما قبلها إلى غير هدف يبلغنا قصيدة الزيني من وراء أفعاله هذه كلها منذ توليه المنصب ؛ إذ من غير المعقول أن تنحصر وظيفته العاملية - بوصفه شخصية رئيسة تقوم عليها فكرة النص - بمجرد سرقة أموال المسلمين فحسب، بل لا بد أن تكون الغاية أعلى درجة من ذلك بكثير، وهي إسقاط نظام الحكم وتمكين الجهة العلوانية المرسلة من الاستيلاء على البلاد بأجمعها ؛ ومن هنا استخدم الراوي العليم حيلة تدخل زكريا لتخليصه من هوة الموت التي كانت ستودي بحياته إلى الأبد. ((عندما شرع الشيخ أبو السعود في تجريس الزيني بركات على حماره، شهره في الطرقات راكباً بالمقلوب، قرر الأمير إعلان الدواذر شفه على باب بيت قريبه محتكر القول في مصر بالفسطاط، أرسل زكريا مكتوباً عاجلاً إلى طومانباي يشير فيه إلى مال جسيم لدى الزيني ولا بد من رد المال إلى خزانة السلطنة، لو شئق لصاع المال، والبلاد في اشد الحاجة إليه، ثم هناك أمور هامة (كذا) تدخل تحت نطاق السرية معلقة معه، وموته يعني التسبب في أضرار كثيرة تمس الأمراء والعامة والسلطنة ذاتها، خاصة في هذه الأوقات العصيبة)). (377)

(376) موسوعة النحر والصرف والإعراب، أميل بدني يعقوب / 342 .

(377) الزيني بركات / 263 .

من جانب آخر يأتي جهل العامة بهذا الأمر للمصور لغياب الزيني عن الأنظار مشاراً إليه بألية استباقية في المقتطف (أ). ((تساءلوا فعلاً في اختفاء الزيني؟؟ تعجب كل منهم كيف فاته الأمر، اختفاء الزيني حدث غير عادي، إنها الأيام المضطربة التي ينسى فيها الإنسان نفسه)).⁽³⁷⁸⁾ ويقصد بها أيام الحرب. ((تساءل أحدهم:

- كيف تبقى البلاد بلا محتتب والدنيا في حرب؟؟

- عندما كان الزيني يسافر لمدة أسبوع ، بمجرد أن يخطو خارج القاهرة ترتفع الأسعار، يفعل كل إنسان ما يحلو له، فما بالك وقد اختفى الآن ؟)).⁽³⁷⁹⁾ إن مثل هذه التساؤلات المتداولة على الألسن جاءت في خضم الأحوال السيئة التي تمر بها البلاد، ولا سيما أن اللفظ قد ازداد بعد طول انتظار النتيجة الحاسمة للمعركة، مما يعني اندماج هذين الحدثين في نسق واحد يدعي بـ(التوازي): وهو ما يقوم على سرد جزأين حكايتين يتعاصران بفترة زمنية مشتركة،⁽³⁸⁰⁾ فيحاول الكاتب مراعاة عرضهما أمام القارئ على الصعيد نفسه. علماً أن هذا النسق من البناء هو ما يقع ضمن إطار التجديد في أساليب السرد وطرائق بنائه، والاستخدام المتنوع للزمن في الرواية الحديثة.⁽³⁸¹⁾

كما نلاحظ أن الاستباق للمؤثر لمضمون المقتطف (أ) قد تخللته مجموعة من الإحالات التي تثير مجريات واقع ماض، بعضها متعلق بحديث الرحالة عن نفسه في رحلاته السابقة أو عن طبيعة صلته بالزيني، وأخرى ينقل فيها ما سمعه من أقاويل متقاربة فيما يخص تصرفات هذه الشخصية.

⁽³⁷⁸⁾ المصدر نفسه / 12 .

⁽³⁷⁹⁾ المصدر نفسه / 13 .

⁽³⁸⁰⁾ المتخيل السردى ، عبد الله إبراهيم / 110 .

⁽³⁸¹⁾ البناء الفني لرواية الحرب في العراق / 54 .

ولبرز تلك الإحالات وكثيرها استغرافاً مردياً في المقتطف هي حادثة العطار وجاريته الرومية التي اعتقها الزيني منه عنوة بحجة مشاعة عن استغاثتها به جراء عدم تحملها فظاعة الشراة الجنسية التي لتصف بها مالكةا العطار، ((وفعلاً اعتقها الرجل مرغماً، لكنه لم ينس ما فعله للزيني به، أصيب بحسرة كبيرة على فراقه البنت، بدأ يظهر في الحارات زائغ العينين، ممزق للثياب، ريقه يسيل (...))، سمعت ممن أتق به، أن الشيخ العطار هذا لم يقرب امرأة في حياته قبل البنت، لم يتزوج، طوال حياته، يعول أمه وأخوته وعندما تزوجت صغرى شقيقاته أصبح وحيداً، بدأ يقتصد ثمن هذه الجارية لمدة أعوام عديدة، جارية معينة رسم صورتها وهياتها في ذهنه بعناية (...))، اختلف الناس حول تصرف الزيني بركات، أكد جمع منهم صحة ما قام به، خاصة أن البنت أرسلت تستغيث به لاقترابها من الهلاك، ورأى فريق آخر، انه تدخل في اخص أمور الناس، وان أحدا من الخلق لا يأمن على بيته أو عياله بعد الآن، خاصة بعد تردد إشاعة كبيرة تنفي استغاثة للبنت بالزيني بركات ((382).

استقطبنا من تفاصيل الحادثة ما نراه جديراً بالالتفات إليه من حيث:

أ- إن هذا الاسترجاع الفني يحوي بدوره استرجاعاً خارجياً موظفاً للإدلاء بمعلومات بعيدة المدى عن حياة العطار وتاريخه الأسري، ليتكون لدينا بذلك استرجاعان (رئيس وثانوي) ولقمان ضمن حوزة التقوية الأصل للتسي هي (الاستباق)، أي إنه - بعبارة أخرى - أمامنا ثلاث تقنيات متداخلة مع بعضها بعضاً، استباق ضمنه استرجاع ضمنه استرجاع آخر.

ب- تماهي الزيني للكبير والواضح مع موقف الجارية مما لا صلة له بالعدالة التي يدعيها وإنما بغرض شخصي يدل عليه، كونها رومية الانتساب إلى الجهة التي يعمل خدمة لإرضاء مصالحها.

(382) لزيني بركات / 11 .

ت- تفاوت ردة الفعل العام إزاء هذا التصرف بين رفض مستهجن له، وقبول مستحسن.

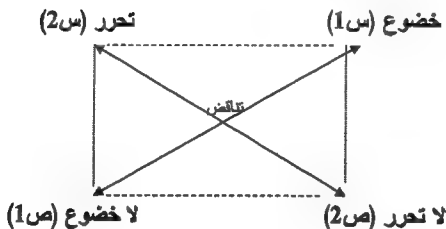
ث- انخداع الرعية بشخصية الزيني وتخوفها في الوقت نفسه من قدرته العجيبة على معرفة أسرار البيوت، ولا سيما ان هناك شائعات تكفي أمر الاستغاثة.

ج- بقاء الراوي البندقي خارج نطاق المسرود، حتى ان طريقة روايته بدت محايدة جداً في نقل الحادثة.

وبالنظر إلى الصلة للرابطة بين الجارية والقطار من جهة ، وارتهاها بتجاوز صلاحيات رجل الدين والسياسة حدها المعقول الذي عمل على قطع تلك الصلة بتدخل قسري في الخصوصيات الشخصية من جهة أخرى، تتبين صورة المربع العلامي الذي أقامه (غريماس) على ثلاثة أنماط من العلاقة: (383)

----- علاقة التضاد
 ————— علاقة التناقض
 ————— علاقة التضمن

مما يمكن تصويره بهذا الشكل:



نستطيع قراءة هذا المربع من خلال الآتي:

(383) ينظر: مقدمة في السيميائية المردية / 14 - 15 .

- س 1 في تضاد مع س 2 ، وكذا ص 2 في تضاد مع ص 1 ، إذ إن خضوع الجارية للعطار كان نتيجة تملكه إياها، وهو تملك سارٍ مفعوله منذ شرائها إلى حين تحررها منه، وعند التحرر يبطل للخضوع ، لهذا فإن العلاقة الأفقية بين الاثنين تلتقي عند نقطة متضادة يحاول العطار المحافظة على أحد طرفيها والتشبث به بقوة، وتحاول الجارية السعي وراء الطرف الثاني لبتغاء تحقيق الخلاص النفسي والجسدي.

- س 1 يتقاطع مع ص 1، وس 2 يتقاطع مع ص 2، أي إن الخضوع نقيضه اللاخضوع والتحرر نقيضه للاتحرر، وهنا يمكن القول إن الجارية أصبحت بفضل تماهي الزيني معها في موقف المتحول بالشكل الإيجابي من حالة إلى أخرى معاكسة لها في الاتجاه (العبودية المقيدة) × (الانطلاق المتحرر) ؛ أما بالنسبة للعطار فقد كان هذا التحول سلبياً جداً (إرادة في الحلم المتحقق) × (لا إرادة في التحسر عليه).

- س 1 يتضمن معنى ص 2، وس 2 يتضمن معنى ص 1.
ويستأنف الراوي الخارجي سرده بضمير المتكلم للوصول إلى الإدلاء بنتيجة المعركة في شكل متدرج. ((كل ما أراه بجسد رعباً، القاهرة مسوقة إلى مصير لا يفصح عن نفسه، القاهرة منفية عن بيوتها، مشيت حذراً ، بالأمس نزل الممالك من القلعة، توجهوا إلى خان الخليلي وكادوا يحرقونه عن آخره، ضبطوا تاجراً رومياً - ورومي تعني التركي العثماني - يجمع الأخبار، يرسل ابن عثمان بأحوال الخلق، عندما أمسكوه كاد العامة يمزقونه (...))، وسمعت ممن يقول بإعدام الوالي كرتباي في جب القلعة سرا، ولم يتأيد هذا، وارتح الناس عندما سرت أقاويل بوصول رسول إلى القاهرة قادم من الشام، جاء عبر دروب لتيه في الصحراء، طلع إلى القلعة واجتمع بنائب الغيبة، ونقل إليه أخبارا مفزعة، مؤداها إن جيش السلطان هزم في مكان قرب طب ، ولم تعرف

التفاصيل ((384).

فلم يورد الرحالة هذا الخبر السيئ المال بشكل مباغت كالذي ألفناه عند الراوي الداخلي عندما وسمه بميسم العجلة التي فاجأ بها الأذهان المترتبة، إذ نلاحظ أن الراوي الرحالة قد اتبع -هنا- خطوات متدرجة يمكن أن نطلق عليها (تمهيدية) ذات حركة مزعجة عن الثبات في اتجاهها الزمني:

- (كل ما أراه يجسد رعباً) على مستوى الحاضر.
- (القاهرة مسوقة إلى مصير لا يقصح عن نفسه) ... على مستوى المستقبل.
- (بالأمس نزل الممالك إلى القلعة) →
- (مقتل الوالي كرتباي) ← على مستوى الماضي.

فكل ذلك مؤشرات دالة على وقوع الشر قبل الائتواء بإعلانه في نهاية المقطع المذكور. وعلى الرغم من كون هذا الراوي غير مُسهم في تقلبات أحداث النص لكنه بوصفه شخصية شاهدة ومعايشة لوقوع أهمها فقد اعتنى في سرده لهذه الواقعة الجسيمة بالبعد النفسي (الداخلي) لمشاعر العولم وانفعالاتهم المتنوعة، فكان أن أحس بإحساسهم وتفاعل مع أجوائهم. ((أشعر بأنفس الرجال داخل البيوت، تتقارب رؤوسهم الآن، يتهامسون الآن، يتهامسون بما سمعوه من أخبار)) (385).

ج- الاحتلال:

في المقطع ذاته، أي المرموز إليه بـ(أ)، نلمح بادرة علامة مستبقة لفترة الزمن التي أعقبت وقوع الهزيمة على صعيد الواقع الحكائي. ((أقول بعد سنوات، بعد مشاهدتي بداية حرب، وقوع طاعون، شهدت بعيني ما جرى، ما حدث، عند

(384) الزيني بركات / 14 .

(385) المصدر نفسه / 14 .

الغروب تابعت الطريق ، أيد خفية ضخمة تسحب للناس وتلقيهم داخل البيوت، أشم هواء لم أعرفه إلا في حيدر آباد بالهند عندما فاجأها وباء عفي أفنى وأهلك، بقيت محاصرة سنة كاملة، أولد في كل يوم مرات عدة ((⁽³⁸⁶⁾).

إن طابع العلامة من الناحية الشكلية بدا مغلفاً بصورة تنكارية لم تمنح آثارها من ذهنية الراوي سنوات عديدة، إذ ارتبط طرفاها بوضعين اجتماعيين، وقع أحدهما في البلاد المصرية عندما اجتاحتها أقولم الترك واستوطنت أراضيها ودفة الحكم فيها ؛ ووقع معادله الموضوعي في بلاد الهند عندما دهمها وباء الطاعون. ولأن ((الذكرى لا تعلم دون استناد جنلي إلى الحاضر))،⁽³⁸⁷⁾ فقد تقيدت صورتها المذكورة آنفاً بأنية للمسار الحكائي الذي قارب على الانتهاء عند هذه الوحدة، بغض النظر عن التلاعب الفني الملحوظ في ترتيبها المردي.

ففي هذه الأثناء يعيش الشعب المصري ظروفاً عصبية وقلقة؛ لثقته من أن نتيجة الخسارة الحربية الكبيرة التي مُني بها جيش مملكته المهزوم لن تؤثر في تغيير نظامه السلطوي (السياسي) فحسب، إنما سيطل تأثيرها مناحي الحياة بأكملها، و أن الخراب سيسري دبيبه إلى الحواري والبيوت كافة، كسريان الطاعون إذا ما حل في بلد ما وعم شره على الخلق أجمع.

من جانب دلالي يبرز فيه دور الاستنكار على أنه ((من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية))؛⁽³⁸⁸⁾ تستشف عبر العلاقة التي بناها الراوي الخارجي بين استنكاه العواقب الوخيمة لرؤيته تلك الأيدي الخفية للضخمة وبين طريقة إخباره المنبثقة عن التخصص الشمي بوصفه أحد الأنساق الدلالية التي تبدو أكثر

(386) الزيني بركت / 14 .

(387) جنلية لزم / 47 .

(388) بنية لشكل الروائي / 122 .

ارتباطاً بطبيعة الإنسان،⁽³⁸⁹⁾ أن الشعور بوقوع الشيء قبل أوانه مرتين برؤية العلامات الدالة عليه وبما يمكن أن يرتبط بخاصية الشم التي تعين المرء على الإحساس بالأمور وبوجودها على مقربة منه حتى إن لم يتح أو يحن له موعد رؤيتها. ثم إن مدة الاستغراق الزمني لحصار وباء الطاعون (سنة كاملة) فيه دلالة على الانتقال من سنة 922 التي وقعت فيها الحرب إلى سنة 923 التي تضمنها عنوان المقتطف الأخير من الرواية، والتي تتضح فيها خيانة الزيني وتواطؤه مع الطرف الآخر واضحة للعيان.

يبدأ هذا المقتطف بمقول للحالة، مكمل للمضمون الذي ذكره في المقتطف (أ). ((في ترحالي الطويل، لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن، بعد انقطاعي غامرت ونزلت إلى الطرقات، في الهواء حوم الموت باردا لا يرد، رجال ابن عثمان يدورون في الطرقات، يكبسون البيوت، لا قيمة للجدران، الأبواب ملفاة في هذا الزمن، الأمان مفقود، ولا فائدة من أي توسل أو رجاء، لا يبقى الإنسان أبدا من طلوع النهار عليه (...))، لم يهدأ المنادون طوال الليل والنهار، للهات يشتد وراء طومانباي سلطان البلاد المخفي، خاصة بعد ظهوره المفاجئ في جامع شيخون والتقات للخلق حوله، ثم هجومه على ابن عثمان في بولاق، سمعت أنه بمجرد ظهوره في أي مكان يلتف حوله القوم وكأنهم يعرفون ميعاده، سمعت أن جماعات كبيرة من الدراويش (رجال الدين) انضموا إليه، راحوا يغيرون على جنود العثمانية، الذين يتطوفون في مشيهم إلى حارات ذاتية أو طرقات بعيدة، يقتلون منهم ما استطاعوا، أثار هذا الفرع بين الغزاة، طولبوا بالانزاع الحز).⁽³⁹⁰⁾ هكذا لم يستسلم المصريون بسهولة، ولم يرضخوا للوضع الفوضوي المترتب على اثر الهزيمة، بل انبرت طائفة منهم مع نائب السلطان الأمير (طومانباي)

(389) دروس في السيميائيات / 24 .

(390) الزيني بركات / 279 - 280 .

للمقاومة والدفاع، وكان أكثرهم حماسة في هذا الأمر أبا السعود الذي سعى لاستتفار شباب العربان على الجهاد؛ فحاول الخونة - في السراشق السادس- الوصول إلى مكانه ومعرفة أسماء أولئك المجاهدين معه من خلال استدراج سعيد الجبيني للإدلاء عن ذلك.⁽³⁹¹⁾

لما طومانباي فجمع من الأنصار ما قدر عليه والتقى مع ملك آل عثمان بالريدانية فانهزم، ودخل العثمانيون القاهرة، ثم قبض على طومانباي وصلب على باب زويلة، فانقرضت بموته دولة المماليك في هذه السنة، أي في 923هـ، وصارت مصر ولاية عثمانية.⁽³⁹²⁾ وهنا تكشف للحقائق المضللة. ((أحدهم أبدى شكاً في مقصد الزيني؛ خاصة بعد طلوعه إلى القلعة مرات عديدة جلوسه مع خاير بيك أوقاتاً طويلة، وعلمت أن خاير بيك (سبق أن تحدثت عنه) أبدى رضاه على الزيني، فعندما دخل الغزاة مصر كان الزيني مغضوباً عليه من طومانباي السلطان السابق، وكان مجرداً من كل وظائفه، (.....) صاح المنادي بأمر خاير بيك بتعيين الزيني بركات بن موسى محتسباً للقاهرة، وكل من له شكوى أو مظلمة عليه بالتوجه إليه، ثم يتوقف المنادي لحظة ويتلو أمراً من الزيني نفسه، أصغيت، ينادي موضحاً للعملة العثمانية الجديدة حلت محل العملة المملوكية القديمة)).⁽³⁹³⁾

إذن آلية استرجاع مواقف الزيني وصلته مع خاير بيك ضمن الإطار الداخلي لزمينة النص تتأكد قصدياً تلك المواقف التي اتضحت أنها ذات علاقة منطقية مع ما آلت إليه أركان سيادة المماليك نتيجة الخيانة العظمى.

⁽³⁹¹⁾ ينظر: المصدر نفسه / 273 - 274 .

⁽³⁹²⁾ ينظر: بدائع الزهور / 1085 - 1091. وتاريخ الدولة العثمانية الطيبة، لإبراهيم بك حليم/ 121-

122 . وتاريخ مصر إلى الفتح العثماني / 271. والسلطان الغوري/ 168 - 170

⁽³⁹³⁾ الزيني بركات / 281 .

بقي أن نذكر أن هناك مؤشراً زمنياً ذيل به الكاتب الصفحة الأخيرة من روايته وسجل اسمه عليه، لتبيان زمن كتابته هذه الرواية بين عامي (1970 - 1971)، وهو زمن قريب عهدٍ إلى فترة أحداث 1967 التي تأثر الغيطاني بها كثيراً، فرأى بحكم استطلاعهِ موسوعات تاريخية عديدة، بخاصة كتاب ابن إياس (بدائع الزهور) أن لهذه الأحداث ما يناظر وقوع شبيهاها في فترة العصر المملوكي، وبصدد ذلك نلّفهُ قائلاً: ((كنت مهتماً بالبحث في تاريخ مصر وبقراءة هذا التاريخ خاصة الفترة المملوكية التي وجدت تشابهاً كبيراً بين تفاصيلها وبين الزمن الراهن الذي نعيش فيه، وأنا عندما أقول للفترة المملوكية، أعني الفترة المملوكية التي كانت مصر فيها سلطنة مستقلة تحمي البحرين والحرمين، وقد انتهت هذه السلطنة في عام 1517 بهزيمة عسكرية كبيرة في مرج دابق بحلب، وعندما طالعت شهود العيان الذين عاشوا هذه الفترة، ذهلت من تشابه الظرف بين هزيمة 67 والأسباب التي أدت إليها وبين هزيمة للقرن السادس عشر)).⁽³⁹⁴⁾

فقد كانت مصر على العهدين ذات إمبراطورية وزعامة معروفة في العالم العربي والإسلامي، لكن استيلاء العثمانيين عليها في عهدها القديم، وتعرضها للاحتلال الإسرائيلي في عهدها الحديث، أحالها تابعة بعد أن كانت متبوعة ومحتلة بعد أن كانت مستقلة.

وكذلك نجد ما يبرر موضوع المقارنة بين الهزيمتين هو امتثال وجوه الخلل التي أدت نتيجتها إليهما، فعلى صعيد الزمن الحاضر (هزيمة العرب في القرن العشرين) كانت هناك أسباب عديدة منها: ⁽³⁹⁵⁾

1- عدم وجود موقف سياسي موحد بين الدول العربية.

2- لعدم الوحدة العسكرية.

⁽³⁹⁴⁾ من تجريبي: الزيني بركات ، (عن لفت) .

⁽³⁹⁵⁾ ينظر: التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي / 243 - 244 .

3- ضعف الاقتصاد العربي، والواقع المؤلم الذي عاشته الأمة العربية قبل النكسة.

4- فضح الأسرار العسكرية العربية عن طريق كبار المسؤولين .
أما على صعيد زمن موضوع الرواية (هزيمة المماليك في القرن السادس عشر)، فنلمح دلالة الأسباب ذاتها على حسب الترتيب:
1- صراع المماليك فيما بينهم وتكالب كل منهم على تحقيق مصلحته الخاصة فحصب حال دون توحيد موقفهم السياسي واجتماعهم في خندق مشترك.
2- اندام الوحدة بين صنفى الجيش المملوكي (الجلبان والقراصنة) كان سبباً عظيماً في حصول الإخفاق عند القتال.

3- سوء الأحوال الاجتماعية وتدخل ميزانية الدولة والمأزق المالي الكبير جعل السلطان الغوري يتشبه بالزني ويزيد من وظائفه الإدارية؛ لأنه - أي الزني - كان قد عمل على تذرك ذلك للمأزق بما أوتي من جهد وذكاء. ولم يكن الغوري يعي أن منحه كل هذه الوظائف سيؤدي إلى النقطة الرابعة التي هي
4- الاطلاع على الأسرار المتعلقة بمراقب الدولة جميعها ، وانكشافها أمام الجهة المعادية (العثمانية)، على خلفية توطؤ الزني معها.

وبهذا برحت الصورتان الزميتان المستينية الراهنة والمملوكية الماضية على تساوق واضح في الأسباب والنتائج.

رابعاً: التصوف:

بدءاً لا مناص من إعطاء فكرة واضحة عن معنى للتصوف، لقبان مظاهر اعتقاد متبعيه ومريديه.

فأصل الكلمة مرتبط بأمور عدة، منها ما أخذ بمعنى صفاء الأسرار ونقاء القلب حباً لله تعالى؛ وبعض نسبها إلى أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله ﷺ لا يفارقون التبع لله تعالى في المسجد إلا أيام الجهاد ؛ ومنها ما

أرتبط بمعنى الصف الأول بين يدي الله عز وجل لتوجه النية الخالصة إلى وجهه الكريم ؛ في حين قال بعضهم: إن اللفظة مأخوذة من (الصوف)،⁽³⁹⁶⁾ الذي اختص بلبسه أولئك المتشفون الزاهدون ، وبساطته الدالة على التواضع لتسجام مع الاعتقاد الديني الذي ينصب عليه هذا الفكر. مع الزهد في الدنيا وكثرة الذكر والعبادة ثمة شروط أخرى للتصوف هي: الغنى عن الناس، والقناعة، والرضا بالقليل من الطعام والمثرب، وترك الشهوات، والسورع ، ومجاهدة النفس، والغربة، وقلة النوم والكلام إلا عند الضرورة ، والجلوس في المساجد.⁽³⁹⁷⁾

ويرتكز التصوف في أساسه على وجود علاقة جدلية بين حاجات الجسد المادية من جهة، وأمنيات الشوق الإلهي الذي تنوق له روح المتصوف من جهة أخرى، إذ تكون الذات الجسدية خاضعة - تماماً- لذلك الشوق الذي يسمو بالروح إلى عالم الملوك، فتصبح الغلبة والهيمنة لها من مؤثرات القوة التي تتسلط بها على مادية الجسد، ومنها تنشأ الطاقة الفكرية المعبرة عن مظهر الاستقطاب للروحي الذي لا يكون إلا بالمجاهدة ورياضة النفس بالتعب والتقرب إلى الكمال المطلق (الله)، والذي تصل عند فاعليه أحياناً إلى حد الغيبوبة والصراعات التي تعد من معالم الوجد عندهم.⁽³⁹⁸⁾

بعبارة أجلى وأكمل، ينزع للفكر الصوفي إلى ((تجاوز حدود التجربة الدينية العادية، تلك التي تنقع بالمادي والمألوف من مظاهر للتصديق والإيمان، وتقتصر على مجرد الوفاء بالتكاليف الشرعية والامتناع عن المحرمات الدينية أو ما يسمى

⁽³⁹⁶⁾ ينظر: لتعرف لمذهب أهل التصوف، محمد الكلاباذي/ 1: 21. والبرهان لمؤيد، أحمد الرفاعي 1: 27- 28.

⁽³⁹⁷⁾ المقدمة في التصوف وحقيقته، أبو عبد الرحمن السلمي / 64.

⁽³⁹⁸⁾ ينظر: ديالكويك العلاقة المعبدة بين المثالية والمادية في الروايات والمفسر والمعجز والعقائمي ، عزيز السيد جاسم / 283 - 284.

بمتطلبات الشريعة والوقوف عند حدودها ورمومها(....)، يسعى الصوفي الى التواصل تواصلًا مباشرًا مع "الحق" سبحانه(399) ليندمج مع تلك الاشراقات النورانية التي تتيح له الانطلاق في عالم سمائي غير الذي يحياه في عالمه السفلي، حيث هناك تتكشف لرويته الحسية معارف غيبية محجوبة عما سواه، ومرتبطة بدرجة طاعته التي يزداد بها إلهاماً روحياً كلما ازداد عكوفاً على العبادة، وقدر على شهوات النفس، من منطلق إيمانه بـ ((ان المجاهدة والخلوة والذكر غالباً ما يتبعها كشف حجاب الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله)) (400) يشده في ذلك إليها انطلاقه للروحي المنغمس في أجواء تأملية منبعثة من أعماق ذاته التي تروم نيل رضا الحبيب (جل علاه)، كالذي يمكن ان تعبّر عنه هذه الأبيات: (401)

وأفخر أنواعاً من الذكر حشوها وداو وشوق يبعثان على الذكر
فلكر أليف الحب ممترج بها يحل محل الروح في طرفها يسري
وذكر يعز النفس منها لئلا لها متلف من حيث يدري ولا تدري
وذكر علا مني السقاو والفرى يجعل عن الأوصاف بالوهم والفكر
من هنا يطلق الصوفية على قاصد الطريق إلى الحق سبحانه اسم
(المريد). (402) وهو لا يزال يترقى من مقام إلى آخر كلما رأى الشيخ في مرصده
إخلاصاً ومداومةً على الذكر والطاعة. (403)

ونلمح الغيطاني يولج في بنائه الروائي نفس التجربة الصوفية بحسب أصلها

(399) اللغة/ الوجود/ القرآن (دراسة في الفكر الصوفي)، نصر حامد أبو زيد للكرمل، ع62، من2000/ 156.

(400) مقدمة ابن خلدون / 519 .

(401) أشهر الصوفي ، عذنان حسين / 64 - 65 .

(402) ينظر: التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك)، عبود عبد الله / 129 .

(403) ينظر: المصدر نفسه / 129 - 131 .

الاعتقادي القائم على أن لكل شيخ مريدن. ففي رواية (الزيني) يبرز أبو السعود شيخاً للمريدن والقاصدين، إذ اشرنا مسبقاً كيف كان لمكانته الدينية وقسميته الرمزية عند السلطة والعامّة معاً دور بين في تغيير اتجاه المسار الحديث، ولا سيما عبر طرفيه الممسكين ببداية الحكاية ونهايتها.

عند الطرف الأول نرى الجهيني وهو أقرب المريدن إلى مولاه بكثير من آهاته النفسية التي وردت مراراً في النص لتترجم وجدن داخلين في ذاته، أحدهما: معبر عن أسفه الكبير على مأساة الإنسان المصري الذي يعاني لوعة الهلاك وسلب الحقوق في ظل سلطة جائرة، والآخر: يعبر عن استغراق تأملاته الباطني وطريقة إحساسه بالزمن عبر استلهامه نزعة شيخه الصوفية. ((سعيد لم ير في حياته الجليل، أحياناً يتماثل للبرد من سماء القاهرة، لا يحدث هذا إلا نادراً، يطرق كالحجارة لكنه غير الجليل، في المساحات البيضاء التي تشع دخاناً يتجمد في الفراغ، يمتد صمت يرعش الخوف في قرارة النفوس، الفراغ والزمن بلا بداية، بلا نهاية، يقول مولانا، عندما يبدو العالم بلا آخر، بلا آفاق، لا نهائي، غير محسوس، لا يفنى (....)). "حي.. الله حي.. موجود"

أصحابه كثيرون، يطلقون للصيحة نفسها في أماكن عدة، يلقاهم مرة واحدة في كل عام، إذ يصل إلى البيت الحرام، يتبادلون الوجد، يتناقلون ما رآه، ما قاموا به من أجل نشر راية الإسلام، التذكير بأهل البيت، بطراوة دم الحسين الذي لم تجفحه أزمنة وعصور، في الكعبة يرثون من لم يحىء، من ذهب إلى ابد لا يدرکه حي، بعد الحج، انتهاء الطواف واللقاء، يولي كل منهم مقصده ناحية جهة من جهات الأرض، لا يعتمد الجسد ليلتين متعاقبتين فوق مكان واحد، "الله حي" ممدودة تعبر الزمن⁽⁴⁰⁴⁾.

هذه الإطلاقة للشعورية المطلقة من دون تقييد بعامل زمن العهد المملوكي

الذي حُدد به موضوع الحكاية، وإن استدعاها الجيهني إلى مخيلته للجوء إلى ما يتعالى به عن مأزق واقعه الفعلي المعيش، لكنها انبرت مشدودة عبر الحديث بضمير الغائب الذي غالباً ما يستخدم لطبع السرد بطابع الرؤية المخترقة للحواجز؛⁽⁴⁰⁵⁾ إلى كيفية إدراك أبي السعود للكون من حوله، حيث هنا يصدق قلب الجيهني ووجدانه لابتهاال مولاہ المعلن عن عدم محدودية الزمن الروحاني الذي هو على سواء مع الفراغ - كما يقول الشيخ - وذلك من حيث الاتساع الممتد إلى آفاق تغلب مد البصر بكثير. والدليل على روحانيته أن العالم الكوني محرر من أن يضبطه ميقات زمني معين، وحين تسرح للروح في هكذا تجارب فيضيه فإنها تخرج من المحسوس إلى اللامحسوس الذي يجعلها تتصور عظمة البقاء الأزلي لله تعالى وتتفعل لحقيقتها للأزمنية، فتطلق العبارة دلالة عليها (الله حي.. موجود).

ويبدو المقطع السردى السالف مطبوعاً بطابعين: أحدهما: عام، والآخر: خاص بالنهج الصوفي في الرواية، أما العام فهو أن الالتقاء مع الأصحاب عند البيت الحرام لتبادل الوجد ونقل الرؤية العلية دلالة على أن كلاً منهم منفرد بأجواء تأملاته الباطنية التي يرمز إليها ويجمعها هذا المكان المقدس.

وأما الخاص فهو النزعة الشيعية المدلول عليها بنصرة الشيخ وأصحابه لأهل البيت ودم الحسين، مما نشهده - بوضوح - فيما يبلغنا به الروي عن طريق منظور سعيد بنزدة مختصرة. ((يعلم تماماً أن الشيخ يصفي، يقف في منتصف الفناء تماماً، تبرق عيناه بفرحة لا تمت إلى هذا الزمن، ترح روحه في كون آخر، يناجي الأولياء، يذكر بالأسى ما جرى من أحوال في كربلاء، يترحم على

(405) ينظر: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (أراء وتحليلات)، بسوطيب عبد العالي، عالم الفكر، مج 21، ع 4، ص 1993 / 40.

آل البيت الذين لا يتسرب إليهم البلى والفناء)).⁽⁴⁰⁶⁾

هكذا يظهر الإحساس المطلق بالزمن الخارج عن دائرة اللحظة الحياتية المعيشة عندما تستشعر الذات الداخلية للمتصوف مرتبة زوال الحجب عن رؤيتها. أما انزياحه إلى استنكار تاريخ ذي وقائع مؤلمة فهو دليل على انهماك الشيخ وجيشان مشاعره بالحزن والأسى، مما اعتاد عليه المتصوفة من تحميل النفس بالشجون والعذابات الملجمة لشهواتها.

وإذا أمعنا النظر في كيفية تفكر أصحاب هذا النهج الديني في مخلوقات الله تعالى وظواهر كونه الطبيعية مما تظهره الرواية (صوت للرعْد ، المطر، البحار، الجبال ، الصحاري ، الجليد ، السحاب، النجوم ، السماء، لحظة الغروب)،⁽⁴⁰⁷⁾ لأمكن ربط تفسيرها بمنظار فلسفي يُعد فيه الزمن ((حالة من حالات الوجود الموضوعي أو المادي للأشياء وهو - كالوجود نفسه - لا بداية له ولا نهاية، لأن الوجود نفسه كذلك)).⁽⁴⁰⁸⁾ من هنا اعتمد المتصوفة على هذا التوجه في تبيان علاقة البعد الزمني بالبعد الكوني، والاستدلال على أنه - أي الزمن - جوهر مطلق وأنموذج للموجود الحي الدائم.

ويبدو من أساسيات فكرهم تشخيص بعض الثنائيات التي منها (الظاهر والباطن) و(الواقع والغيب) و(الكشف والخفاء). ومثال ذلك في النص ما اعتورت نفس الشيخ من معاناة وجدانية. ((من لوعة المشتاق إلى آخر الأفاق، من سنين العمر، من بثر القلب الدفين، من عذابات وجد قديم، من بقايا عشق قديم، صاح زعقة واحدة، ألغت الحشا، خففت حمل البدن، ولاح مر الباطن، وكانت للحقيقة

⁽⁴⁰⁶⁾ الزيني بركات / 45 .

⁽⁴⁰⁷⁾ ينظر: المصدر نفسه / 45 ، 47 ، 107 ، 180 ، 255 .

⁽⁴⁰⁸⁾ الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ، حسام الدين الأوكسي ، عالم الفكر، مج 8 ، ع 2 ، ص

الأولية أن تنصح عن نفسها، وسومت النجوم وألقت السماء دمعاً ضئيلاً.

يا أحد .. يا أحد .. أين أنت .. نجني.. نجني.. (409)

فقد بدا للباطن المخفي مناظراً للغيب، وكلاهما استخدم بوصفه إشارة إلى ثنائية صوفية تبين رغبة الشيخ في الوصول إلى الرؤية الغيبية من أجل معرفة سر أفعال الزيني الذي حير العقول وأثار الشك في شخصه الظاهر. ((ظن الخلاص وشيكاً وما يفصله عن الحقيقة الأولية خطوات قصار، لكن الأحداث تميل فتعكر صفو الرؤية، تחדش حياة للنفس، عبثاً تلوح الأتوار الإلهية في زمان كهذا)). (410) إذن نفهم أن الشيخ إنما يؤنب ضميره لأنه عد تدخله سبباً كبيراً في قبول الزيني الولاية على الخلق، فكان هذا ما جعله يستشعر آثام المظالم التي تُركب بحقهم، ويعلل تأخر انكشاف الحقيقة أمام أفقه الروحي تعويلاً على ذلك. ((أي أسى يطرق القلب الوجيع المحسور، كيف ينفذ بصره إلى الحقيقة، يقولون، مولاء باركه أول سنة، لكن لم يهتف الخلق باسمه نمواً وأصبح موقفه عنواناً لكل ما يجري، آه لو يصل إلى شجرة الحقيقة، حدثه النساك عنها)). (411)

وعلى مستوى واقع موضوع الرواية، وتحديدًا عند أواخر المسار النصي تتكشف تلك الحقيقة المخفية للعيان، ويتقن الشيخ من شكوكه في الزيني بإخبار أحد المريدين له عما فعله في منفلوط بعد رحيل السلطان إلى الشام، فيتخذ الشيخ إجراء صارماً ضد الزيني، وكاد أن يودي بحياته لولا تدخل نائبه (زكريا) كما أوضحنا ذلك سابقاً.

(409) الزيني بركات / 179 . . .

(410) الزيني بركات / 180 .

(411) المصدر نفسه / 240 .

الفصل الثالث

سياسية المكان

تقديم نظري:

منذ العصور القديمة كان تصور الإنسان البدائي للمكان قائماً على تحسسه بوجود الأشياء من حوله في العالم الفسيح المرتبط به، فكل شيء من هذه الأشياء يشغل مكاناً ما يوصف بأنه محتوٍ له يميزه عن غيره، ولم تكن صورة المكان الذهنية تخرج عن مظاهره المحسوسة، لكن هذه النظرة الحسية أخذت بالتغير عبر تعاقب العصور، ومع ارتقاء الفكر البشري،⁽⁴¹²⁾ الذي أخذ يدأب على تجاوز الشعور المادي البحت إلى مصاف التأمل والوعي الذهني العميق فيما يدور من حوله. وقد جاءت دراسة المكان وإبراز قيمته متفرعة من أصول فلسفية موعلة في القدم، تنسب بطبيعتها إلى الفيلسوفين اليونانيين والعرب، إلا أن وضوح نظريته وتكاملها كان على يد الفيلسوف العربي (ابن سينا) الذي أفاد كثيراً من الاتجاه الأرسطي قبله في تعريف المكان وتحليل طبيعته، ومن جهود الفلاسفة العرب أيضاً الذين سبقوه في هذا المجال.⁽⁴¹³⁾

والمكان في الفن مهما كان واقعياً لا بد أن تكون جزئياته الدقيقة مخالفة كثيراً أو قليلاً لهويته في الحقيقة، شأنه شأن سائر العوالم والموضوعات الأخرى، إذ ((القبيح في الطبيعة يصبح جميلاً عندما ينتقن الفنان عمله انتقائاً تاماً، والجميل في الطبيعة يصبح قبيحاً في الفن عندما يقدم الفنان عملاً فنياً رديئاً في فنيته))⁽⁴¹⁴⁾ لاشتمال الفن على آليات معتمدة في إعادة ترتيب الأشياء وخلقها من جديد ضمن نطاق آخر خاص، بما يضيفه من طرائف على عناصر البنية النصية حين تجود به المخيلة الواعية أو حين يتم الاستيحاء من الواقع. وبما أن المكان يمثل عنصراً مهماً من تلك العناصر التي تتكون بها بنية

(412) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد / 17 - 18 .

(413) ينظر: المصدر نفسه / 122 - 124 .

(414) جماليات المكان في الرواية العربية، شكري القنابلسي / 35 .

النص، لذا فإن اشتغال المنهج السيميائي على كل أو بعض نماجه المتعددة لا يتقيد بالنظر إليها من حيث كونها ((بمعاً جغرافية، ومباني مثبدة، وصروحاً قائمة، بل إنها تصبح علامات سيميائية تنطبق بخطابات الإنسان ودوافعه وهواجسه الفكرية))،⁽⁴¹⁵⁾ التي من الممكن الاستدلال عليها من خلال رصد آليات تقديم المكان وانزياح عرضها له عن مقاربات للتصوير المباشر، إذ يتمظهر بها - أي المكان - مركباً أو نتاجاً مشحوناً بجملة من الدلالات والرموز والمعطيات الفنية؛⁽⁴¹⁶⁾ على أساس قيام الارتباط بين ما يقوله النص صراحةً وما يقوله من غير تصريح، ((فالمكان دون سواء يثير إحساساً ما بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه للكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حملته بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم فكان وكان واقعاً ورمزاً))،⁽⁴¹⁷⁾ ولا سيما أن سياسة القمع قد أصبحت هي الطاغية والمهيمنة على وجود الإنسان وحريته في العالم المعاصر.

ولأجل العمل على تحويل المكان من مجرد كونه تجربة معيشة إلى كونه مكاناً فنياً ذا طبيعة خاصة في النص، يستلزم الأمر ضرورة انحراف اللغة المستعملة للتعبير عنه والتي يتحقق وجوده بها عن سياقها العادي المألوف إلى آفاق جديدة من الرواية الواعية لدلالات مادتها المنقولة من عالم الحياة اليومية الذي هو مليء بالتجارب الحسية المتنوعة والخبرات التقريرية المباشرة، إذ مع انزياح المكان عن هذا العالم إلى عوالم فكرية مطلقة عبر الاستعانة بالعلامات اللغوية نكون إزاء صورة أخرى للمكان، علماً أنه ثمة صلات قوية تربط بين المكانين: للمعيش وللنفي، وإلا لما أمكن للقارئ أن يكتشف مفاتيحه أو أن يصل

(415) الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، هيثم سرحان / 71.

(416) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين / 77.

(417) إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصور / 5.

إلى دلالاته الكامنة وراء مظاهره الشكلية، ناهيك عن أن هذه الصلات هي التي تحقق الوظيفة المرجعية للمكان الفني في معظم أنماط الإبداع.⁽⁴¹⁸⁾

من هنا كان الأولي أن لا يقع اختيار الأديب لأمكنته إلا بعد أن يكون قد خبرها في حياته وممارس تجربته على أرضيتها فيما عدا ما كان من أفق المخيلة، عندها يمكن تجاوز هذا كله ، حيث الأدب عملية فنية يستطيع للكاتب فيها أن يطوع كل الأبعاد الخفية والمعلنة إلى وقائع نتعامل معها ونحن نقرأ نصه ، فنذكر أن فيه اتحاد للرمز مع الواقع والمتخيل مع الحقيقي والمحمّل مع الممكن، ليس بالاعتماد على الخبرة الذاتية فحسب ، وإنما بتوسيع مفهوم الخبرة لتشمل العلم بتجارب الآخرين وبالتاريخ وجميع الممارسات التي تزيد من جمالية النص،⁽⁴¹⁹⁾ فيبرح - أي النص - جامعا بين الموضوعية في الاختيار والحرية المطلقة في توظيف الحس الإبداعي بما يخدم الفكرة العامة.

على ضوء ذلك قُسم المكان على قسمين: ((مكان موضوعي، ومكان مفترض، وتتخلص خصائص الأول من أنه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية، وتستطيع أن تؤثر عليه بما يمثله اجتماعياً وواقعياً أحياناً. أما خصائص الثاني فهو لبن المخيلة البحث للذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد خصائصه من الواقع، إلا أنه غير محدد، وغير واضح المعالم))⁽⁴²⁰⁾ لتفاوت درجة اقترابه أو صلته الضئيلة بالآخر.

إن خصوصية المكان في أي نص بخاصة (الرواية) لا يمكن أن تأتي مستقلة عن طبيعة الحدث الجاري فيه وهو ينمو، أو عن طبيعة الشخصية التي تشغله وهي تقوم بفعلها؛ لأن المكان هو ((ملعب الأحداث والشخصيات الروائية، وكلمًا

(418) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 75 - 76 ..

(419) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي / 22 .

(420) الرواية والمكان ، ياسين المنصور / 27 .

أجيد بناؤه وتجهيزه، استطاعت الأحداث والشخصيات أن تؤدي دورها بشكل أفضل، وتبرز مهاراتها بشكل أكمل))؛⁽⁴²¹⁾ نظراً للارتباط القائم بين كل منهما وبين المكان، إذ كلما كان الأخير محكماً في بنائه أتاحت فرصة التعرف على الشخصية وسبر أغوار الحدث وفهم العلاقات المتبادلة على طول المسار السردي. فعلى صعيد الحدث لا يمكن لتسيجه الفني أن يثبت في فراغ، بل هو مرهون حيث وجود المكان الذي تولد فيه الأحداث وتتطور، من منطلق كونه - أي المكان - يشكل ((الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان. انه في مكان محدد))،⁽⁴²²⁾ يحصر أطرافه المتشعبة ويسجل حضورها الواقعي.

بالمقابل أيضاً، فإن المكان عبر تنوع أشكال الحدث كأن تكون ((لقاءات عابرة، صراعات قوى، أفعال وممارسات جنسية...، ينتقل من حالة الركود والسكون إلى عالم مفعم بالحضور والحياة والحركة والمعنى، ويخلق كونه الدلالي)).⁽⁴²³⁾

من هنا يمكن أن نطلق على المكان الخالي من حيوية الحدث وفاعليته بأنه مكان جامد أو ميت، بل ((لا تكون له أهمية إلا عندما يحدث فيه شيء ما))،⁽⁴²⁴⁾ يعني شكله بمضمون ثري.

أما على صعيد العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان، فمن مقاربات التشكيل

(421) جماليات المكان في الرواية العربية / 277 . وينظر: الوحي بالمكان ودلالاته في قصص محمد

العمري، شكري عبد الحميد، فصول، مج 13، ع 4، س 249 / 1995.

(422) جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، منحت الجبار، ضمن كتاب (جماليات المكان)،

مجموعة مؤلفين / 22.

(423) شعرية المكان في الرواية الجديدة / 102.

(424) تدخل البنى السردية والتركيبية والروية للملم في القرية والقيم لجد الله المروي، الطابع

الحداوي، الأنعام، ع 7، س 101 / 1987.

الفني في الرواية العربية عموماً أن جعل المكان إحدى تكويناتها الموسيوية - واقعية السني تتميز ببنيتها التطبيقية؛⁽⁴²⁵⁾ كما بينه وبين الأنموذج الإنساني المعروض فيه من صلة وثيقة، إذ تكون هيأته في أغلب الأحيان متشكلة في ضوء طبيعة ذلك الأنموذج الذي يقطنه، وبحسب الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وإعراب معالم المكان عن نوعية أي طبقة يجعل بنيته أكثر تجسيدا لحدود العالم البشري الذي لا يتوانى عن إضفاء فكره ومزاجه ونهجه في الحياة بما فيها من قيم شعبية ، ومياسية ، ودينية ، وأخلاقية على الأمكنة، حتى لا تغدو لوحاتها الفنية مرسومة على وفق ما يبلور هذه المضامين ويشير إليها.

ويحمل هذا التصور على ((مبدأ أن المكان -عموماً- ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني وإنما معطى سيميوطيقي، فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني))،⁽⁴²⁶⁾ إذ يوحي بوصف المعادلات الروحية والرمزية المتضمنة فيه سلباً أو إيجاباً، بناءً على نمط العلاقة الناشئة بينهما، و((هذه العلاقة بين الإنسان والمكان تتم وفق قانون للفعل ورد الفعل، إذ بقدر ما يؤثر المكان ويحفر في الإنسان خصائصه وملامحه، فإنه ينحفر - المكان - بالإنسان وفعالياته المستمرة))؛⁽⁴²⁷⁾ مما يجعلنا - بطبيعة الحال- نتصور هويته وطباعه وسلوكياته علماً نشاهد نموضه الحضور في القلم على أرض الواقع أو في صفحات النص الذي نقرأه. وكذلك العكس، إذ من الممكن أن نمتحضر في أذهاننا صورة المكان الذي يشغله إنسان ما بالنظر إلى

(425) ينظر: التجربة الجمالية والمكان في الرواية العربية، لسلمة غلام ، الطليعة الأدبية ، ع3 ،

من 2002 / 77 .

(426) شعرية المكان في الرواية الجديدة / 60 .

(427) المصدر نفسه / 63 - 64 . وينظر: سيميائية البنية المكانيّة في رواية كراف الخطايا ، صالح

ولمة ، الموقف الأدبي ، ع447 - 448 ، من 2008 ، www.awu-dam.org ،

أمر عديدة تتوهم فيه: مظهره ، وضعه الاقتصادي، انتمائه الطبقي ، صفاته ، تجليات أفعاله مع غيره ، منطق الفكر الديني أو السياسي الذي يؤمن به. وبالنتيجة ((إذا كان المكان خصوصية وهوية معينة فإن ذلك يعكس بعضاً من جوانب الشخصية الإنسانية، وإذا ما أمكننا التفريق بين مكان وآخر وفق هذه الهوية فإنه يمكن التفريق بين نمط من الشخصية وآخر))،⁽⁴²⁸⁾ من خلال ما يتحدد به من معالم أساسية أو تفصيلات وصفية مميزة، نستلهم معها إدراكنا أن هذه الشخصية أو تلك تتباين مع الأخرى وتختلف عنها تبعاً لما توجد الأمكنة من فروقات بين أنماطها المتنوعة.

وربما يتعدى الأمر ذلك بأن يكون التغير الطارئ على المكان دالاً على أن للشخصية نفسها قد اكتسبت طابعاً جديداً، فتبدل اتجاه مسارها النامي في النص، حيث ((الانتقال من مكان إلى مكان آخر بصاحبه تحول في الشخصية الإنسانية))،⁽⁴²⁹⁾ وهذا ما يؤكد انعكاس أثر أحدهما في الثاني. ولكن على الرغم من قوة هذه الصلة إلا أنها لا تحمل دائماً على المحمل الإيجابي بين الاثنين، بل إن هذه الإيجابية هي واحدة من مستويات علاقية ثلاث ، مجملها:⁽⁴³⁰⁾

- 1- علاقة الانتماء الحميم أو الألفة والطمأنينة، إذ تنماهى فيها الشخصية مع مكانها على أشد ما يكون من الارتباط الوثيق معه.
- 2- علاقة التناظر أو المعادة: تتنافى فيها طباع الشخصية وسلوكها مع المكان؛ لشعورها معه بالغربة الجسدية أو النفسية أو الفكرية.

(428) دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شويلكة ، أبحاث اليرموك، مج9 ، ع2 ، ص17 / 1991 .

(429) ثنائية المكان -الاغتراب في أدب الرواقصيني: يحيى الطاهر عبد الله، محمد تلون لصانغ90.

(430) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 111-112. ومضمرات للنص والخطاب (دراسة

في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، سليمان حسن/306 www.awu-dam.org.

3- علاقة الحيات: هي العلاقة السطحية التي غالباً ما يفرضها اتصال الغرباء بالمكان الذي يقيمون فيه.

وفيما تندو هذه العلاقات الثلاثة التي أثارها (غالب هلسا) من ذي قبل عندما وضع تصنيفات الأمكنة في الرواية العربية،⁽⁴³¹⁾ متضمنة دلالات الجانب الشعوري لدى الشخصية تجاه المكان، ومحددة نمط فاعليتها أو مدى تقبل حسها النفسي له ((يصبح المكان وسطاً حيويّاً تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تأخذ في مسارها خطأ مزدوجاً متناقضاً، فهي قد تبدو أحياناً في حالة تداخل وتشابك، ولكن أحياناً أخرى تتألف وتتباعد))⁽⁴³²⁾ عنه حين لا تجد فيه مأوى يتناسب وطريقة تصورهما لحياة منشودة.

ولا نفتأ شخصية الإنسان عبر بلورة صفاتها الحركية في سلوك فعلي قائمة بدور مهم في تشييد المكان بمختلف أشكاله وتجلياته، وفي الروايات العربية المعاصرة ثمة ثلاثة مواقع رئيسة لحركة الإنسان هي: (الرعب) على اختلاف مصادره الاجتماعية والسياسية والفكرية، و(الجنس) الذي يمثل إحدى الفرائز الفطرية الموجودة منذ بدء الخليقة، و(التاريخ) بوصفه زمناً يعطي للمكان قيمة متغيرة من عهد لآخر؛ لأنه يقوم بعملية الإثبات والمسخ على مر العصور المتتالية، فيصير المكان متحفاً للعواطف أو للأفكار أو للملابس أو لغير ذلك، بحسب ما يشهده من أحداث وظواهر متنوعة تتعلق بكل شكل من هذه الأشكال.⁽⁴³³⁾

ولا تغفل أن المكون الزمني هو الآخر يلتقي مع المكان في علاقة جوهرية متبادلة أطلق عليها (ميخائيل باختين) كرونوتوب (Chronotope) أي ما يعني

(431) ينظر:جماليات المكان في الرواية العربية / 12 - 13 .

(432) لقضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جداري / 173 .

(433) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية / 96 .

حرفياً (الزمان المكان) أو ما يسمى بالزمكان.⁽⁴³⁴⁾ إذ يتحدد أحدهما بوجود الآخر، ويكتسب كل منهما خصائصه بفعل قرينه المرتبط به،⁽⁴³⁵⁾ من قبيل ان الكاتب قد يرسم مكاناً أثرياً جداً إذا كان موضوع نصه منسوباً مثلاً إلى حقبة تاريخية قديمة، كما انه يتخذ من زمن الأحداث أداة لطيفة لتصوير نماذج الأمكنة على حسب ما يمليه عصرها الزماني.

فضلاً عن ذلك، فإن ((الزمكان بوصفه مقولة شكلية مضمونية يحدد أيضاً وإلى مدى بعيد صورة الإنسان في الأدب)).⁽⁴³⁶⁾ مما يرجع الأمر إلى دائرة التفاعل الأساس مع طبيعة للشخص وسمايتهم.

وعليه كان لزاماً أن يحظى بناء المكان بعناية واهتمام كبيرين لا يقلان عما يستأثر به بناء الزمان - ولا سيما في السرد الروائي - من تقنيات فنية متنوعة. وما يجعل المكان متفاعلاً مع غيره أيضاً هو ارتباط تقديمه مع طبيعة للرؤية المنبثقة إما من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخفاً بـ(أنا) الكاتب أو بوصفه كائناً تخيلياً، أو المنبثقة من طرف للشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، فإذا كانت طريقة عرض المكان مجزأة ومنقطعة كانت للرؤية المنبثقة منقطعة أيضاً، في حين إذا كان عرض المكان بشكل موحد ومتواصل وجب أن تكون للرؤية استمالية وموحدة كذلك.⁽⁴³⁷⁾

ويرجع هذا التقسيم المعبر عن حالات انتقال الرؤية وتنوعها بين عدة طرائق إلى ما بيّنه (أوسينسكي) بوضوح من أن موقع الراوي (المراقب) قد يتطابق مع الموقع المكاني الذي تحتله إحدى الشخصيات فيمتزج معها تماماً، ويتبنى طريقة

(434) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق / 5.

(435) ينظر: مصطلحات النقد العربي السيميائي، (عن اللت) / 279.

(436) أشكال الزمان والمكان في الرواية / 6.

(437) ينظر: بنية الشكل الروائي / 32.

وصفها الذاتي أو عرضها للمكان تعبيرياً ونفسياً وإيدولوجياً، وقد يتطابق موقعهما المكاني معاً في حالات مغايرة، إلا أن الراوي لا يمتزج مع الشخصية من حيث الوصف على صعيد المستويات المذكورة، فلا يتحدد بنظرته الذاتية للأحداث على الرغم من ملازمته إياها.⁽⁴³⁸⁾ وفي كلتا الحالتين فإن الراوي والشخصية متساوقان من ناحية الموقع، لكنهما - في الحالة الثانية - مختلفان من ناحية صوغ المنظومة الذهنية التي تجعل كل منهما يرى الأشياء بمنظار خاص به، وهو أمر مقياس أيضاً على طبيعة الرؤية بالنسبة لمختلف الشخصيات، وليس بالنسبة إلى الراوي مع إحداها فحسب.

وأحياناً يكون لذلك الراوي موقع لا يقابل موقع أي من المشاركين في الحدث، فتظهر أشكال مختلفة من التقنيات التي تتحكم بإنتاج الرؤى الوصفية، هي: (439) .

1- تقنية المنح التتابعي: هي الرؤية التفصيلية التي تشبه آلة التصوير أو الكاميرا في عرض الفيلم لمشهد ما، إذ يتحرك الراوي هنا من مكان إلى آخر على نحو متتابع منتقلاً بين شخصيات عديدة تحتل أماكن مختلفة، وعلى القارئ رصد الأوصاف غير الموصولة ومنحها في صورة واحدة متماسكة.

2- تقنية الرؤية السويدية على المشهد: أو كما يسميها - أوسبنسكي - نظرة عين الطائر التي يتخذ فيها المراقب موقعاً مشرفاً على الحدث، فيصفه بتفاصيله العامة وأبعاده الواسعة، وغالباً ما يستخدم هذا الشكل التقني عند بداية مشهد معين أو عند نهايته.

3- تقنية المشهد الصامت: وفيها يتموقع الراوي (المراقب) للحدث على

(438) ينظر: شمعية التاكيف (بنية النص الفني وأملط الشكل التاكيفي)، بريس أوسبنسكي، ت: سعيد الفلحي وناصر حلاوي / 69 - 70 .

(439) ينظر: المصدر نفسه / 71 - 76 . وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، بريس أوسبنسكي، ت: سعيد الفلحي، فصول، مج 15، ع 4، ص 258 - 261 .

مسافة بعيدة لا تسمح له بسماع أقوال الشخصيات، فيقوم بوصف الحركات والإيماءات فحسب.

إن تواتر الحديث عن اندماج مكونات النص الروائي بعضها مع بعض في بنية علاقية متماسكة استوجبه الأمر بأنه ((لم يعد ممكناً وفق المفاهيم البنائية والسميائية للمرد الروائي للنظر إلى النص، على أنه يقوم على فاعليات تكوينية متفردة في انجازه)).⁽⁴⁴⁰⁾ والمكان أحد هذه الفاعليات، لذلك فهو لا يعد شيئاً مفصلاً عنها، ولا مكوناً عيشياً أجوف يضعه الكاتب دونما إدراك أو وعي بما يجري فيه، بل إن قيمته تبرز بوصفه ميداناً مرتبطاً بفعل الكائن ومواقفه وبكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة، الرئيسة والثانوية، المعلقة والمخفية.

وبملاحظة سمات المكان في أي نص، ما يمكن أن يسهم في دراسة بنائه على ضوء مجموعة من التقاطعات الضدية، وهو ما تبناه (باشلار) في فصول كتابه (جماليات المكان) عندما تعرض لدراسة جدليات القبو والعلية، والبيت مقابل الكون، والمتناهي في الصغر أمام تقيضه المتناهي في الكبر، منطلقاً من تصويره بـ ((أن الحياة تنبعث في كل الأشياء عندما تتجمع للتقاطعات))،⁽⁴⁴¹⁾ إذ تكون القيمة أكثر بروزاً وأدل عليها في حال وجود النماذج المتعكسة بعضها مع بعض في الشكل والصفة.

كما تناول عالم السيميوطيقا الروسي (لوتمان) مسألة الثنائية على أساس نظرية تقاطعية متكاملة، مشيراً إلى أن المكان يؤدي دوراً كبيراً في عملية تشكيل المفاهيم لدى البشر؛ ذلك أنه من طبيعة الإنسان محاولته ترجمة المجردات وتقريبها إلى الفهم من خلال الحواس إلى أشياء ملموسة؛ وهذه الملموسات هي ما

(440) المكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي، خالد حسين، المعرفة، ع 437، ص 2000

277/

(441) جماليات المكان، غلستون باشلار، ت: غالب هلسا / 74 .

تسمى بالإحداثيات المكانية التي يمكن أن تُقابل بنماذج متنوعة من مجالات الفكر عند معظم الناس، مفاهيم الألفاظ للدالة على المكان مثل: عالٍ/منخفض ، يسار/يمين ، قريب/بعيد ، مفتوح/مغلق....، يمكن أن تنتظم أمامها مثلاً على - الترتيب - المفاهيم المجردة الآتية: قيم/ لا قيم ، شريـر/ خير، الأهل/ الأغراب ، قابل للفهم/ مستعصٍ على الفهم...⁽⁴⁴²⁾

وبهذا يتضح لنا أن رأي (لوتمان) القائم على إمكانية جعل الصفات المادية معادلة للثيمات اللامحسوسة، إنما جاء ليبين أهمية تطبيق المنحى السيميائي على هذا المكون عبر الجمع بين حدود أنساقه البنائية وبين مدى تجسيدها لمعاني الحياة، إذ ((أن المكان يكتسب صفة سيميائية من خلاله إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع. فالقرب والبعد، أو الطول والقصر، ليس لها قيمة في حد ذاتها، غير أنها تكتسب قيمة من خلال سيميائي لهذه العناصر، ومن ثم نجد أن هذا للنظام السيميائي لعناصر المكان يتخلل كثيراً من النشاط الإنساني، فالنظام السيميائي للمكان ينعكس على الاستخدامات اللغوية التي تحكم فيها متغيرات اقتصادية أو اجتماعية يتعذر الفصل بينها وبين عناصر ذلك النظام، مما يؤدي إلى تشكيل وعي البشر بواقعهم))،⁽⁴⁴³⁾ على اختلاف انتماءاتهم الحضارية والثقافية.

إن، لصور المكان كثيرة وأشكاله متعددة، وللكاتب أن يوظفها كيفما يرتئي عبره الإشارة إلى كليات أو جزئيات موضوعية متنوعة ومرتبطة بالقوى الإنسانية الصانعة لقضاياها وتحولات حياتها المتجددة بتجدد العصر. غير أن تجليات الأمكنة وكيفية قراءة دلالاتها لا تنقيد - فقط - بهذه الآلية

(442) ينظر: مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ت: سيزا قاسم، ضمن كتاب (جماليات المكان) 65.

(443) سيميائية المكان ، فالح العجمي ، جريدة الرياض ، ع 14466 ، من 2008.

الضدية التي تتمظهر فيها انتظامات ثنائية متقابلة أو متناظرة، بل هناك آليات غيرها تتمثل فيما يأتي: (444)

- آلية التضمن أو الامتثال: هي ما تسمى بطريقة الوصف البانورامي التي لجأ فيها الروائي إلى عرض أمكنته بشكل تنازلي، أي مبتدئاً بالكل ثم الجزء، إذ يكون الأول مشتملاً على الثاني ومحتويه، من ذلك مثلاً يورد الدار ثم البيت ثم الغرفة ثم الجدار ثم النافذة ، أو يبتدئ من مكان أوسع بكثير كأن يكون المدينة، الحي ، الشارع، للبيوت وهكذا انتهاءً إلى الحق الأمكنة وأصغرها.

- آلية العلاقة العكسية، أي الانتظام الأمكنة بشكل تصاعدي ابتداءً بالجزء وانتهاءً بالكل ، حيث الجزء هنا يستدعي توالد أجزاء مكانية أوسع، وصولاً إلى ما يحدد صورة المكان بشكل متكامل.

- آلية للتجاوز التي تجتمع من خلالها مستويات مختلفة من الأمكنة، يُحسب ارتباط بعضها مع بعض ترتيباً على ما يرد في طبيعة وصفها.

وفي توظيف أي من هذه الآليات على الكاتب أن يتوخى الملاءمة بين تشكيله الخطابي وغرضه الأيديولوجي وبين المكان الذي يختاره لإسقاط فكره عليه، من أجل أن يكون هذا المكون أشد تفاعلاً وأكثر مساهمة مع بقية المكونات التي يقوم عليها النص المنبثق من بوتقة جامعة لفروع نسيجه المتشابه ولأنماط تقنياته اللغوية.

المبحث الأول الأمكنة العامة

إن ما يستحقه المكان من أهمية بوصفه عنصراً بنائياً ودلالياً حتم أن يراعي الكتاب الروائيون طريقة توظيفه في نصوصهم الإبداعية .

وقد طرأ تطور كبير على استعمال المكان في الرواية العربية خلال خمسين السنة الماضية، فانتقل من وظيفته التي كانت منحصرة في التزيين والاحتفاء الشكلي إلى وظيفة الإنشاء والبلورة المضمونية ضمن مجموعة متشابكة من العلاقات مع غيره من عناصر السرد، وذلك من منطلق للتعامل معه على أنه دال يحتوي على دلالة ما قد تكون اجتماعية أو فكرية أو تاريخية.. الخ.

بحسب وجهة النظر التي يبتغي للمبدع توصيلها، ونوعية المسار الذي تتحوه روايته في ذلك، فإذا كان هذا المسار أو وجهة النظر ناشدين إلى دعوة التغيير والرفض أو إلى التمرد والثورة على ما هو قائم، كان لا بد من وجود دال يحتوي على دلالة تلك الدعوة.⁽⁴⁴⁵⁾ غير أن ذلك لا يعني وجوب حصر التعامل مع كل من الدال والمدلول في ظل نطاق ضيق للغاية، بل لا بد من أخذهما بالمعنى الواسع للكلمة، ولأسيما أن العمل الفني بخاصة الروائي يحتوي بالعديد من الدوال والمدلولات التي تتوزع بين عناصر بنائه وأركانه المتنوعة؛ فتكون محاور الجانبين السطحي والعميق جميعها منتظمة عند نقطة الالتقاء المركزي الذي يجسد دعوة المبدع ووجهة نظره العامة. وضمن هذا المضمون ((تتطلق القراءة الميمية للبنية المكانية من الكشف عن القولين المادية والنفسية التي تحكم مجموعة علاماتها وتفصلاتها داخل التركيب المكاني الذي يؤسس للقضاء

(445) ينظر: أمليان الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) ، نديم البالي / 253 .

* يوصف القضاء في أحد تعريفاته بأنه أوسع من المكان لاشتماله على الزمن أيضاً. ينظر: القضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا / 25 . والقضاء الروائي واشكاله ، إبراهيم جنداري ، الأنعام ،

المكاني ككل)). (446) وفي الرواية موضع الدراسة يتحدد هذا التركيب بمجريات أحداثه وشخصياته المتعددة وبزمنه المملوكي القديم، في فضاء الديار المصرية عموماً.

ولأن الفضاء في أية رواية شأنه شأن غيره من المكونات، ((لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي بامتياز، لذلك فإن التحليل الواعي للبنية المكانية ينطلق عادة من الوحدات اللفظية، وبعد تنزيل الوحدات البنائية للمكان (العلامات المكانية) انطلاقاً من التحليل اللفظي تتم دراسة نظام هذه العلامات ونسق انتظامها داخل المتخيل السردي في علاقاتها الوظيفية والبنائية مع عناصره المختلفة، ثم يبين هذه الوحدات المكانية بعضها ببعض)). (447)

وقد رأينا أن فضاء رواية الفيضاني قد استوعب من وحدات الأمكنة العامة ما يمكن تقسيمه على محورين، هما:

أولاً: أمكنة العبور:

هي الأمكنة التي تكون مشحونة بدينامية الحركة والتنقل لمرور عموم الناس عبر أشكالها المتنوعة التي تتضمن (الطرقات، والقاطر، وشوارع الحارات وأبوابها).

يتوكل جزء من هذه الأمكنة مع افتتاحية سرد الرواية ضمن مشهد عام أطل عليه الراوي الخارجي برؤية عمودية قائلاً: ((تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي

-ع، 5، ص 13 / 2001. كما يوصف الفضاء بأنه مجموع من الأمكنة. ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي / 63. وللاستزادة، ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة / 80 - 85. ومصطلحات النقد العربي السيميائي، (ص للنت) / 281 - 283. (446) سيميائية البنية المكانية، (ص للنت). (447) سيميائية البنية المكانية، (ص للنت).

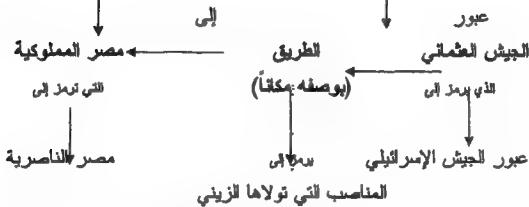
السابقة، أحداث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل، حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مظأة بضباب قادم من بلاد بعيدة، (...) تنتظر البيوت أمراً قد يأتي غداً أو بعد غد ، أصغي إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطريق)). (448)

يعين القارئ بدءاً أن الإشارة إلى (الطريق) في هذا المقطع جاءت في نهايته مقتضبة جداً وبشكل عابر للغاية، لكن لو أننا تمعنا ملياً فيها لرأينا أن المشهد العام بأكمله محكوم بهذه الإشارة، فـ(اضطراب الأحوال، والتغير الطارئ على أجواء المدينة المليئة بمظاهر الخيبة والذعر والخوف من المجهول الذي يتوجس الناس معرفة خبره بعد أيام قلائل) كلها مشنودة إلى أثر العبارة الأخيرة للدالة على قرب وقوع الاحتلال المتحقق بوقع حوافر خيول الجيش الغازي وهي تعبر الطريق قادمة من البلاد البعيدة ومتوجهة صوب بلاد مصر المهزوم جيشها أمامه - كما علمنا سابقاً - .

وما بلغت الانتباه أيضاً أن الراوي قد قرن وصفه لأجواء المدينة في ظل تقنية الاستباق الزمني للانكسار المرير عبر قوله: (هذه الأيام) أي: أيام الهزيمة بأعراض المرض والحزن عند الإنسان إذ يشرف حاله على الهلاك، لتتناسب فعلية الإشراف هنا مع فعلية عبور الطريق للمؤدي إليه، فقد بدا هذا الوصف مرسوماً ب تقنية بلاغية قائمة على تمثيل المكان بالكائن من خلال انزياح اللغة عن استعمالها الحقيقي إلى تعبير مجازي مكثف ومقتبس من صورة إنسانية مشار إليها بالفاظ (وجه - المريض - البكاء - نحيلة).

ولنتصور فهم دلالة ما جاء في المقطع من حيث ارتباطه بالإشارة المكانية في نهايته كما يأتي:

أجواء المدينة القلعة تعطي/ دلالة الطريق إلى تردّي ظروفها وأحوالها
 أعراض المرض تعطي / دلالة الطريق إلى تحقق الإصابة به
 الهزيمة في المعركة تعطي/ دلالة الطريق إلى الاحتلال عام 1715هـ ،الرمز
 لاحتلال عام 1967



المناصب التي تولاها للزيني
 وعلى الرغم من أن صورة المكان التي عرضها لنا الراوي هنا قد بدت
 مضغوطة من ناحية الدالة اللفظية إلا أنها انفتحت على دلالات صورية مركبة
 أسهمت في إنشائها طبيعة الوصف الملازم للحدث.

ففي نموذج آخر لهذا النوع من الأمكنة نتحول فيه إلى الراوي الداخلي
 (العليم)، فنقرأ: ((تأخر الشمس في الوصول إلى حواري الحصينة ، الباطنية ،
 الجمالية ، والعطوف ، بينما ترى واضحة من فوق أسوار وأبراج قلعة الجبل ،
 جماعة المماليك التي تخترق شارع حدره البقرة ، لم يخرجوا من القلعة ، خرجوا
 من بيت الأمير قاني باي الرماح أمير الخيل السلطانية ، عبروا الخليج ، نزلوا
 على مهل إلى باب اللوق ، أشرعوا سيوفهم في وجه النهار المقبل ، السقاؤون
 للذين قابلوهم قرب باب اللوق ، أول من يستيقظ في المدينة ، يحملون الماء من
 النيل إلى البيوت ، يجهلون مقصد الفرسان ، تنثر حوافر خيولهم بولامات ترابية

صغيرة ، تسرع خطوات الجمال مثقلة بقرب المياه البنية اللون ، يخفت همس السفائين ، يبقى في أذهانهم انطباع خفيف كأثر ضربة المجداف في مياه ترعة هادئة ، ينسل الممالك أول النهار⁽⁴⁴⁹⁾ متوجهين للانقضاض على المحتسب علي بن أبي الجود.

لؤل علامة فارقة نكلنا على أن ((المكان عندما ينتقل من مداره الواقعي الحيائي العادي إلى مداره الفني الروائي أو الشعري، يمر من خلال أفلاك متعددة نفسية وأيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيراً إلى المدار الفني الروائي))⁽⁴⁵⁰⁾ تتمثل - أي تلك العلامة- في هذا المقطع بتأخر رؤية الشمس مشرقة على الحواري، ووضوح رؤيتها لمن يقف فوق أسوار القلعة أو أبراجها ، فمن ناحية واقعية نجد ذلك الأمر موافقاً للعقل تماماً؛ لأنه من المؤكد أن ارتفاع المكان وطوله يسهم إسهاماً فعالاً في إطلاق للرؤية العينية لتأخذ مداها بشكل أوسع ، والمعلوم أن القلعة تكون على مرتفع عالٍ من الأرض ، فلنتصور الأمر إذا كانت الرؤية مطلة من برج مبني فوقها ، لا شك في أن العلو سوف يبلغ درجة أكبر، ومن شأن ذلك أن يوضح الرؤية ويبين عنها. في حين أن إمكانية الحواري لا تنتم بمثل ذلك الارتفاع، لذا فالواقف فيها لا يرى مثل رؤية نظيره من على أبراج القلعة.

لكن من ناحية موافقة لأيديولوجية النص وفنيته يتضح لنا أن للروي -على أساس أنه العلم بكل ما يقف وراء مجريات الأحداث- قد اتخذ لنفسه موقفاً خارجياً منفرداً ليبلغنا بنظرة الرائي للشمس من المكانين المنخفض (الحواري) ، والعالي المتجمد في اجتماع مكوناته الثلاثة (أبراج) + المركب الذي يشير دأبيه على مضاعفة درجة الارتفاع، المعروف بـ (قلعة + الجبل) ، إذ يبدو مشهد للمدينة قائماً على التقاطب الثنائي بين المكان الأول بوصفه معبراً عن أطراف

(449) لازيني بركت / 19 .

(450) جماليات المكان في الرواية العربية / 92 .

هوية الطبقة الشعبية العامة التي لا تعي الحقائق من حولها؛ لكونها على الفطرة، والمكان الثاني الذي هو مركز إدارة الطبقة السياسية الحاكمة بسلطاتها المتفذة على البلاد، وبين هاتين الطبقتين اللتين يتضح الفارق المكاني/ الاجتماعي بينهما شاسعاً أقام الراوي خطابه اللغوي في عرض هذا المشهد الممثل بالحركة العنبرية المتصورة في الذهن عبر استخدام الكلمات (تخترق، خرجوا، عبروا، نزلوا، يحملون، تكثر، تسرع، ينسل).

وإذ نستند على أحد التعريفات الموضوعية للمشهد بأنه ((الإحالة على الطريقة التي بمقتضاها يبني الخطاب تصوره لمقام تلفظه))؛⁽⁴⁵¹⁾ فإنه يمكن استيعاب ان اشتراك الشمس هنا إما وضعت رمزاً لاكتشاف الحقيقة التي كانت معرفتها بعيدة جداً عن أذهان الشعب عامة، وهم (سكان الحواري)، وتلك الحقيقة كامنة في العلاقة الخفية بين الزيني وأمير الخيل السلطانية كما علمناه سابقاً كما هو محدد هنا في الإشارة المكانية التي رصدت انطلاق الفرسان من بيت الأمير قاني باي وليس من القلعة، ولأنه من دواعي مقام التلفظ في هذا المشهد أن تكون صورة الحقيقة الممتزجة بدهاء للزيني مضللة وغامضة، ولكي يتم الإيهام الكاذب بأن مقدم الفرسان كان من جهة للقلعة (الجهة السياسية)، فقد بين لنا الراوي أن فئة جزئية من الشعب يجسدها (المقاوون) هم الذين قابلوهم من عموم الناس فحسب، وأن نقطة التقاطع كانت قرب الباب بعد اختراق وعبور مكانين هما: (الشوارع، والخليج)، إذ نلتبس أن لهذا التحديد أثره الواضح في إبعاد حقيقة الأمر عن أذهان المقاومين؛ لأنه لو كانت العلاقة عند أحد المكانين الآخرين، ربما غنت بالنسبة إليهم إشارة مكانية تعزز من وقع إدراكهم للمجهول.

والذي أسهم أيضاً في دعم قوة تلك التضليل المؤدي إلى انتفاء المعرفة بوجهة مسير الفرسان هو ان الراوي قد عول على دلالة (الدولامات الترابية) التي أنت

(451) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مافولو، ت: محمد يحيان / 113.

دوراً بالغاً في مولاة هذا الحدث على نحو موافق لطبيعة المشهد؛ بحجة أن الغبار الناتج عن تهيج التراب الذي أحدثته حوافر خيولهم في أثناء عبورها كان سبباً في تضبيب الرؤية البصرية، وحائلاً من دون وضوحها ووضوح معادنها على الصعيد الذهني. وهذا من شأنه -ككرة أخرى- أن يعزز مفهومنا لرؤية الشمس المرتبطة بزمانية (أول النهار) على أنها رمز لرؤية الحقيقة فعلاً، وأن هذه الحقيقة المنطلقة من وراء الحدث (إيعاز أمير الخيل بخروج ممالكه) لم ينتهياً لسكان الحواري رؤيتها والوعي بخطورتها (إلا متأخراً عندما انكشفت مؤامرات الزيني في النهاية، ومما هو ملاحظ أن المكان هنا قد خلا من الوصف، إذ لم يعرفنا الراوي على تفاصيل شارع حدرة البقرة ولا على طبيعة الخليج ولا على باب اللوق كذلك، كأنما أراد أن يركز انتباهنا على عمق الحدث، للإشارة إلى أهميته التي تتم عن بداية مساعي الزيني في تفويض كيان الدولة، ولهذا التركيز ما يبرره حيث ((المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث)).⁽⁴⁵²⁾

ولاستجلاء امتزاج تنوع الأمكنة التي ينفذ عبرها الإنسان بمساراته الحركية نقرأ هذا المقطع، ((خرجت من الخان ، ولحق أني وجدت الزحام ثقيلًا ، النساء يختلطن بالرجال ، الصبية الصغار يحاولون التسلل بين الأقدام للنظر، وعلى جانبي الطريق وقف رجال أشداء مدرعون (...)) عرفت من علي مترجمي أن الموكب خرج من بيت الزيني بركات محتسب للقاهرة، وقف عند مدرسة ابن الزمن ، عرج على جزيرة النيل ، أنسى شبرا ، استمر حتى قناطر أبي المنجا ، وطلع من قنطرة الحاجب ، دخل من باب الشعرية)).⁽⁴⁵³⁾

بعد وصف الطريق الذي يتضح لنا احتفال معالمه بزحام الناس على اختلاف أطرافهم، يحاول الرحالة البندقي من خلال سرده المنقول عن شخصية (علي

(452) بنية الشكل الروائي / 29 .

(453) الزيني بركات / 137 .

مترجمي) الرؤية للمشهد أن يلفت انتباهنا إلى مكتنف التتالي الميالي الرابط بين شخصية (الزيني) الذي انطلق الموكب من بيته، وبين دلالة مدرسة ابن الزمن التي توقف عندها الموكب، إذ نجد في ذلك علامة مركبة يلتزم حضورها بجانب الاعتراف ((أن المكان هو الذي يصنع الحدث ويحرك الزمن إذا ما اعتبرنا أن الإنسان هو الجزء المتحرك الآخر من الزمن)).⁽⁴⁵⁴⁾ وذلك هو ما نلتهمسه فيما يجمع بين المدرسة بوصفها مكاناً محتوياً لعامل الانتقال المرحلي الذي يشغله هنا عن قوة نمو الحدث وتجدد فاعليته بتغيير حال المحتسب السابق من العزة إلى الذلة، وبين الزيني بوصفه الذات الإنسانية التي قف بها الزمن إلى دولة الممالك، فأحالت وضع البلاد إلى أسوأ مما كانت عليه.

فضلاً عن أنه بالنظر إلى كون المدرسة مكاناً عاماً لتعلم الأجيال وعبورها من مرحلة إلى أخرى، وإن هذا لتعلم لا شك في أنه يكون مؤدجاً على وفق ما يرتكبه النظام السياسي عبر تدخله مع مدلول (ابن الزمن) المطبوع في شخص الزيني، يمكن التماس أن قصيدة وقوف الموكب عند هذه المدرسة قد عقدت صلة رابطة بين عمومية الأمكنة التي نفذ إليها بحركته المرسومة من خلال الأفعال (خرج ، عرج ، ألى ، عبر ، طلع ، دخل)، وبين كبر انفتاح الأجواء المتفرجة على نمط العقوبة التي يفهم منها درس منهجي صارم كان أول من تلقاه في نظام مدرسة الزيني الجديدة هو علي بن أبي الجود.

من جانب مواتٍ لفهم ما تقدم، تشكل مسارات العبور عبر استخدام الوبة التجاور في عرض الأمكنة المتنوعة بين مياه وطرق وقناطر عديدة إشارة مهمة في اكتمال سيميائية هذه الصورة التي لا تتفك تعكس تفاعلها مع ظهور للزيني وظفر سيادته بالاستحصان والقبول من لدن العامة. وإن يظهر أن للقناطر حضوراً

(454) هوية المكان (قراءة في قصص حصن الزملي) ، حسن النصار ، لكاتب العربي ، ع 49-50،

أكتف من غيرها من الأمكنة فإنه بالوقوف على معرفة معنى القنطرة جسر مقوس يبنى فوق النهر للعبور عليه،⁽⁴⁵⁵⁾ من إحدى ضفتيه إلى الأخرى، ما يعين على جعل صورتها المتخيلة في الذهن مرتبطة بما يوحيه ذكر جمعها للمتصافر مع بقية المسارات من تنوع في الطرق الملتوية التي لجأ إليها الزينبي واتخذها جسراً للعبور من فوقه إلى مبتغاه المبتدئ بتحقيق رضا الناس عنه وتوسع مكانته في قلوبهم وهم يشهدون انتقامه لهم من طغيان المحتسب السابق في مختلف أنحاء البلاد التي سار إليها الموكب.

بالالتفات أيضاً إلى كون معنى أي كلمة يتحدد في جملة ما من موقعها المكاني الذي تحتله فيها، وعلاقتها بما يسبقها وما يليها،⁽⁴⁵⁶⁾ فإننا نعاين مثلاً على ذلك عبر دلالة ذكر بعض الأبواب عند استعراض ركب السلطان الغوري لقدراته العسكرية المتأهبة للمواجهة مع الجيش المعادي، فقد ((استمر ذلك الركب حتى خرج من باب النصر، وكان يوماً مشهوداً))،⁽⁴⁵⁷⁾

في هذا الموضع ينهض العمق الدلالي الذي يكن وجوده بحركة الخروج الاستعراضي على إشارة مدونة في الاسم الذي يحمله الباب وهو (النصر) . والذي يمكن أن نكتشفه من خلال هذه الإشارة ما يأتي:

• إن التجاور اللفظي بين كلٍّ من (خرج) و(باب) و(النصر) ينم عن سياق دال على أمر للهزيمة التي ستكسر شوكة جيش السلطان في النهاية ، ذلك أننا في هذا السياق إزاء مقابلة دلالية بين الفعل (خرج) الذي يحيل مصدره - لغوياً- إلى موضع الخروج من الباب، خرج يخرج مخرجاً، وهو نقيض الدخول،⁽⁴⁵⁸⁾ وبين

(455) للمعجم الوسيط ، إبراهيم مصطفى وآخرون / 2 : 762 .

(456) دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي وسعد البازعي / 35 .

(457) الزينبي بركتات / 218 .

(458) لسان العرب / 2: 249. ومختار الصحاح / 171 .

المعنى المفهوم من الخروج بأنه النتيجة الحاسمة التي ستخرج بها المعركة المنتظرة لصالح أحد الطرفين من ناحية أولى ؛ وكذلك بين ما يترجمه الدالة المتوسطة وهي (الباب) من معنى الإشراف على آخر عتبة تبجيل يُودَّع به الركب السلطاني، - وفي الوقت نفسه - الانفتاح المُقْبِل على بداية موضوعية مستهلة لمكان سيقع فيها حدث مهم للغاية، وبين الالتفات إلى أن اسم الباب هو (النصر) و(اسم المكان غالباً ما يدل على مسماه ويوحى إلى ماهيته)⁽⁴⁵⁹⁾ من ناحية ثانية.

• على ضوء النقطة المتقدمة التي نلتمس فيها أن ترتيب ((اللغة كنظام هي التي تتحكم في تحديد علاقة الملفوظات ومواقعها حتى يتم إدراكها))،⁽⁴⁶⁰⁾ يظهر لنا أنه بعلاقة هذه المعاني مجتمعةً انبثقت إشارة الاستباق الموحى بالخسارة، فلو كان قد وُضع بدل (خرج) نقيضه، أي: (دخل)، لبرحت الإشارة دالة على الانتصار وليس العكس. كذلك الأمر لو كان اسم الباب غير (النصر) ربما أُنسى مفهوم الخروج (النتيجة) بمنأى عن تحسب الخشية من الانهزام في المعركة.

ثانياً: أمكنة التجمع:

إنها تمثل بؤرة اللقاء مجموع عام من الناس، منهم من يمت وجوده بصللة مهمة إلى أحداث الرواية، وقد وجدنا هذا النوع في ثلاثة أمكنة ، هي :

أ- المقهى:

مع تعدد الأمكنة وتنوعها يبرز المقهى بوصفه ((كرسي التأمل للشارع))⁽⁴⁶¹⁾ العام بما فيه من مظاهر وتجليات شتى لا تغلو من تقييد هيمنة الواقع السياسي لحرياتنا الشعبية.

(459) المكان والمنظور الذي في روايات عبد الرحمن منيف ، مرشد أحمد / 41 .

(460) دليل الناقد الأدبي / 35 .

(461) جماليات المكان في الرواية العربية / 65 .

فحيث يكون المقهى يكون مركز لقاء للناس وتعارفهم والحديث بينهم وتداول همومهم وأفكارهم وقضاياهم،⁽⁴⁶²⁾ التي كثيراً ما تكون عرضة لنظام رقابة الدولة عليها عن كثب، من أجل ردع المناهضين لنهجها السلطوي المتبع من أن يعم فكرهم المعارض مساحة أوسع أو أن يشمل امتداداً أكبر، بفعل كون المقهى ((علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي))،⁽⁴⁶³⁾ للمتحقق عبر احتكاك عموم الشعب بعض مع بعضهم الآخر.

في ضوء التوجس من أثر هذا الانفتاح يبين لنا الراوي الداخلي أن عمراً بن العدوي ((يعرف من تتبّعه لأخبار سعيد مواعيد حضوره، قال مقدم البصاصيين: تردد سعيد إلى مقهى حمزة أمر جديد لم تبلغ عنه أنت، ثم قضاؤه وقتاً في تدخين المعسل هذه علامة جديدة، ثم ما الذي دفعه إلى اختار هذا المقهى بالذات، تلك أمور لا بد من إيضاحها، في البداية حامت حوله الظنون، ربما يتخذ الدكان مكاناً للقاءات مريبة، لكن الرقابة الصابرة المحكمة أثبتت أنه يقضي الوقت كله منفرداً لا يتحدث إلى أحد فيما عدا حمزة بن العيد الصغير، حامت الظنون حول الألفاظ المتبادلة بينهما، لكن أثبتت أنها لا تعدو طلبه للحنينة، أو تحية، أو تبادل المودة، وكلها ألفاظ لا تخرج عن حديث زيون وصاحب مقهى، وإن تميزت بود زائد. أيضاً طريقة طلبه للحنينة لا تدعو للريبة، لا يقرن طلبه بأية إشارات خفية أو رموز سرية، ربما تضمنت معاني نفينة تغيب عن اللبيب اللطيف، أما المحير فهو موضوع تفكيره خلال جلوسه بالمقهى مقدار ساعة أو

(462) لميلاف لوجه الولد / 272. وينظر: المكان في الرواية، ياسين الناصر، آفاق عربية،

ع8، س1980 / 82.

* ينظر مثال ذلك في مقطعي: الحوار بين المشايخ الثلاثة، وما دار بين التاجرَيْن للفصل الأول من

البحث / 77-78.

(463) جماليات المكان في الرواية العربية / 195.

إن حقيقة ((تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ووعيه بديمومته النسبية واستمراره، من القضايا الأساسية التي تكسب (..) أهمية للمكان بعداً شديداً للثراء والخصوصية)). (465) وهو ما نستشفه باستقراء المقطع المذكور الذي يظهر فيه أن نظام الترقيب السري قد التفت في مسألة شكه بمسعد إلى أهمية المقهى وخصوصيته ، ليس من حيث أنه مكان ثابت للاستراحة فيه نفسياً وجسدياً فقط ، بل- أيضاً- بديمومة كونه ((يفرض نوعاً من العلاقات على رواده تختلف عن بقية المواقع العامة))؛ (466) فهو يعد ملتقى للتوالد والتفاعل الاجتماعي المتبادل، ورمزاً لميدان الحرية الفكرية الرامية إلى التجدد مع الزمن، والاختلاف في الرأي والموقف.

من هنا فقد كان تحسب جهاز مخابرات للدولة من تأثير شخصية مثل مسعد على عموم نماذج الشعب من رواد المقهى بما تحمله ذهنيته المتطلعة إلى التحرير للثورة على النظام الحاكم هو السبب الرئيس في عد ترده إلى هذا المكان لافتة خطيرة تثير الانتباه إليها، على الرغم من أنه - أي المقهى - لم يكن بالنسبة لمسعد سوى ملاذ للهرب مما ضاقت به نفسه من رؤية مظاهر التعدي على الحقوق العامة، وكذلك ضياع حبيبته (سماح) التي هي رمز لبلده مصر. إذن فحضوره المتكرر إلى المقهى كان من جانب الاستئناس والشعور بالراحة النفسية، أخذاً على ما يتميز به هذا المكان من أنه ((يمنح الإنسان الجالس فيه الإحساس بالألفة والطمأنينة)). (467)

(464) لازلي بركات / 158 .

(465) حول محطة السكة الحديد لأنوار الخراط، مبري حافظ ، الاقلام ، ع11-12 ، ص72 / 1986 .

(466) سيمونية لكان ، (ص للنت) .

(467) جماليات المكان في الرواية العربية / 199 .

لكن فيما يتبين أن ما أفضى بالرقابة إلى تكريس ظننا بسعيد وترتبها الحجة حول المدة الزمنية التي كان يقضيها بجلوسه في المقهى، والاستدعاء حول موضوع تفكيره الدائم، هو أنها كانت تعني تماماً أن أثر تضيق الخناق على مساعيه الوطنية وعنفوان صدها القاهر له ولأمثاله سيولد أشياء كثيرة تنحو في داخله إلى العصيان والتمرد عليها.

ولما كان الأمر بعيداً عن اليقين بوجود أي برهان أو دليل قاطع يثبت عليه ذلك، فإنها وجهت بعض رجال تلصصها إلى ((تتبع اختلاجات وجهه، ارتعاشات عينيه وحركات يديه، ربما توصلوا إلى شيء، لكن لا بد من الحذر، بحيث يجلس عمرو في مكانه لا يمكن لسعيد أن يلحظه، تسامح عمرو، كيف يمكن هذا والمقهى ضيق على صاحبه؟، هنا فرد مقدم البصاصين بين يديه ورقاً عريضاً، به رسم للمقهى وما احتوى عليه من ألوان، ومقاعد منحوتة في الجدار، أشجار إلى فجوة في الحائط قريبة من نصبة الفحم والحلبة والسحلب، "هنا متجلس"، وسعيد لا يدخل، إنما يبقى في الخارج، تستطيع رصد حركاته بدون أن يراك، لكن يجب ألا يأتي جلوسك هنا مرة واحدة، من اليوم اذهب إلى حمزة بن العيد الصغير، عامله بمودة، أجزل له العطاء، كوب الحلبة عنده ثمنه نصف درهم، أعطه درهما كاملاً، هل تحب الحلبة؟ ياه.. نسيت عشقك للقرفة بالحليب، الثمن واحد، عموماً ستأخذ مصاريفك كاملة أول كل أسبوع، من اليوم ستذهب إلى الدكان لمدة خمسة عشر يوماً، بعد صلاة المغرب، في أي وقت بعد العشاء، يمكنك أن تجلس في أي مكان تشاء، سعيد لا يأتي في هذه الأوقات، في اليوم السادس عشر اذهب مبكراً إلى الدكان، اطلب إلى حمزة بن العيد الصغير أن يبقيك جالساً في هذه الفجوة، هنا.. أبق ولا تتحرك، أظهر الحزن وعدم الرغبة في الكلام، سيجيء سعيد.. سيجلس هنا، هل ترى؟ ومن مكانك ستراه تماماً، لن يتمكن من رؤيتك.. هل فهمتني؟ أبدي عمرو تعجباً لدقة التفاصيل. سخط الدكان

وممنح ليبقى بهذا الحجم على الورق)). (468)

إن تعميم دلالة المكان هنا يتطلب الشروع بقراءة صورته التي يحاول مقدم البصائين تقريبها إلى ذهن عمرو ومن ثمَّ إلى ذهننا من عدة جوانب، أولها نستند فيه إلى أن أغلب مَنْ يتردد إلى المقهى هم من الفئات الشعبية التي يُعد (سعيد) أحد أبنائها الممثلين لبعدها الجماهيري في هذا المقطع. وثانيها: يتبين أن هذا المكان مفتوح لزيائته ليلاً ونهاراً، وانفتاح أوقاته دال على عمومية جلسائه واختلاف رغباتهم وأهوائهم بالجلوس أي وقتٍ شاعوا، سواء في حيزه الداخلي حيث أوصي (عمرو) أن يكون فيه، أم حيزه الخارجي حيث موقع جلوس سعيد . والجانب الثالث: أن الراوي قد بيّن لنا من خلال الحوار الذي دار بين عمرو والمقدم، مما يطلق عليه طريقة الوصف بالحوار،⁽⁴⁶⁹⁾ أن المقهى - على ما يبدو - ضيق المساحة جداً، فهو لا يتجاوز أن يكون مكاناً محدودةً أبعاده ، قديمة الطراز بدليل الفجوة الموجودة في احد جدرانه، ثم بساطة مقاعده المنحوتة التي تدل على أثرية خصائصه المجردة من احتواء الأشياء.

أخيراً، بتضافر (شعبية المكان) و(ضيقة) و(قِمتِه) مع عبارة (مخطط الدكان وممنح ليبقى بهذا الحجم على الورق) التي انتهت بها المقطع نصل إلى حقيقة أن للمقهى هنا كان رمزاً للانقراض، وللتحجيم، والمنظار الدوني المقيد الذي يتعامل به النظام للحاكم مع فئاته الشعبية الكادحة التي ما فتئت تعاني ضسور هويتها الإنسانية وإهمال شأنها القيمي في الحياة بصورة عامة ومتكررة على مر العصور.

ب- الجامع:

لم يكن دور الجامع منحصراً بأداء الصلوات أو بسماع الخطب والمواظ

(468) لازيني بركات / 158 - 159 .

(469) ينظر: مضمرات النص والخطاب / 318 . (عن الفت).

فحسب، بل كان مأوى للمجاورين^{٤٨٦}، ومعلماً دينياً بارزاً لتثقيف الناس وتوعيتهم وإخراجهم من بؤرة الجهل والتخلف التي كانت تسيطر على معظم شرائحهم الفقيرة. وأبرز معلّم في ذلك هو الجامع الأزهر الذي كان وما زال يُقام فيه حلقات ودروس يتلقاها المجاورون وطلبة العلم القادمون من أطراف وجهات عديدة، منهم صعيدية ومنهم نوبيون ومنهم مغاربة ومنهم ثولم، ومنهم من ينتمي إلى غير ذلك. ولكي نستجمع في مخيلتنا صورة مرئية عن هذا الجامع نظراً لاستخدام الراوي تقنية المسح التتابعي في تصوير أركانه، نقرأ للمقاطع الآتية:

- ((من داخل رواق الصعيدية في جامع الأزهر، يصغي سعيد الجهني إلى ضجة الخلق) نافذة الرواق العلوية تطل على مدخل الباطنية (.....) البرواق خال تماماً، كلهم خرجوا، في الهواء رائحة رطوبة، وخبز جاف مكوم في أركان الحجر المستطيلة قائمة الجدران (.....) صحن الجامع الكبير يشفى بالمجاورين وطلبة العلم)).⁽⁴⁷⁰⁾

- ((تجف ماء الحياة، يود لو يزرع من فوق مننثة الأشرف قايتباي بالأزهر، يوقظ بيوت العامة للفقراء، منازل الأمراء، توخر عينيه أسوار قلعة الجبل، يرفع يديه، يطلق أذاناً طويلاً لا رجعة فيه، يسب كل ظالم أثم)).⁽⁴⁷¹⁾

- ((صنعت في صحن المسجد، سعيد الآن حذر، كلماته تخرج بحساب، فراش عمرو وكيس جرابته لا يبعدان عنه إلا بمقدار ثلاثة مجاورين يتمددون فيما بينهما، (....) يستكبر متمهلاً، رائحة الحصيد القديم، الرحبة خارج المسجد تفيض بالمارة، حمير مربوطة إلى جدار قريب)).⁽⁴⁷²⁾

* المجاور : هو المعتكف في المسجد، والمقام به مطلقاً . تاج الحروس / 10 : 486.

(470) لزيدي بركت / 22 - 23.

(471) المصدر نفسه / 24.

(472) لزيدي بركت / 27.

- ((بجوار عمود الرخام الثالث من يمين الجدار القديم في الأزهر، يقول الأزهريون: إن ثمة طلسماً مدفوناً تحته، يمنع العصافير والشرابين والعقارب من الجامع)).⁽⁴⁷³⁾

فنحن إذ نقرأ هذه المقاطع نستشعر انتقال الكاتب بنا إلى عراقة تراث الأزهر وانصهار عقب أصالته المكلابية في نسيج الخطاب الفني المطل على ساحة الماضي بكل ما تحمله أجواؤه من محطات إنسانية - حديثة متنوعة.

وبتجول كاميرا الراوي الداخلي (العليم) للتي صورت لنا مشاهد عديدة، بعضها كان داخل حدود الجامع وبعضها يشير إلى حدوده الخارجية التابعة له، يظهر لنا أنه من ضمن ما اشتملت عليه هندسة الجامع هو صحن كبير وأعمدة وجدران وأروقة ومئذنة وغرفة أو غرف ورحبة.

والذي يبدو أن لكل جماعة ذات هوية مشتركة في الانتماء إلى جهة معينة رواقاً خاصاً بها، وإلا لما تعين أن يكون هناك رواق للطلبة والمجاورين الصاعدة، مسمى باسمهم في المقطع الأول. وللرواق معان لغوية عديدة، إلا أنه يتحدد هنا بمعنى سقيفة للدراسة في المسجد،⁽⁴⁷⁴⁾ وهو - عموماً - مكان يلجأ إليه الإنسان طلباً للراحة والسكينة؛ لأن وظيفته متجلية في الاحتواء به من أشعة الشمس والحرارة في أيام الصيف، ومن الأمطار في أيام الشتاء. إذن فالعلاقة بينه وبين شاغليه هي علاقة حميمة تحكمها الألفة والاطمئنان.

لكن بمقابل ذلك نلمح في الفبذة المشيرة إلى قنطرة جدران إحدى غرفه التي تحنوي على خبز جاف تُعطى منه الجارية، دلالة إحباط وأس وهموم جامئة على نفوس أولئك المجاورين الذين أُنقرت آمالهم بجفاف عطاء الحياة وقناعتها عليهم؛

(473) المصدر نفسه / 54.

(474) ينظر: المصمم الوسيط / 1: 383

ولعل ما يزيد هذه الدلالة بشكل أوضح ، المقطع الآتي عن عمرو بن العدوى الذي ((لم يجرؤ على اقتراض دراهم يرسل بها حاجة أمه ، حمل جريئته من الخبز الجاف ، في النهار يقف المجاورون أمام الأزهر ، يبيعون جريئاتهم ، أو يستبدلون بها الغنوم ، خرج إلى الطرقات بعيداً عن الجامع ، بادل أحد المارة رغيفين بقطعة جبن قديمة (....) كلما اقترب الليل يزحف مواءه إلى القلب ، (...) رفع يده ، انساب صوته عاليًا بالآيات البيّنات ، نزل البرد ونفذ إلى حشاه، يرى عيني أمه فتوشك عظامه أن تضيء بما يشتعل فيهما من هم))⁽⁴⁷⁵⁾ وذلك هو ما دفعه إلى أن يكون عيناً ملتصقة للسلطة، سعيًا لإثقاذها ونفسه - أيضًا- من الجوع والفاقة، لكن الأمر انتهى به إلى ضياع وخوف من السلطة أكثر هولاً من الحرمان ذاته.

وكذلك الأمر بالنسبة للمجاور الصعيدي الآخر (سعيد الجيهني)، فإننا نلقيه بمسارات الرواية كلها مهموماً مشغولاً فكره دائماً، لكن همه من نوع آخر يتجلى هنا بدافعية انفعاله وتأمله المتشبهين بارتفاع (المنذنة)؛ نظراً لما تحيل إليه من معاني الإطلاق والذوب وتشظي الصدى الذي يكلل له وصول صرخته إلى كل الأفاق، وإفاضتها على كل المصامع، وهو أقصى ما يتمناه . فضلاً عن أن في (المنذنة) إشارة بائلة عن تصاقق علو انبعاث صوته من فوقها مع علو منزلة الحق الذي يجسده ذلك الصوت الأذن بوجوب التصدي لكل ما يقوم به سياسيو القلعة من ظلم وتكوير.

أما (الصحن) لدخل الجامع ف يظهر انه - لكبر مساحته - ذو بعدين، بعد حركي (يشغى بالمجاورين وطلبة العلم نهرا)، وبعد سكوتي (يفترشه المجاورون عند نومهم). على حين أن للرحبة خارجه مقتصرة على الحركة المفهومة من إشغال حيزها بالمارة فقط.

(475) لازيني برككت / 55 .

وقد أسهم الاثنان (للصحن والرحبة) بشكل بالغ في إظهار عمومية المكان من ناحية، وبيان احتوائه المستوعب للجموع من ناحية أخرى.

ثم نجد أن الراوي يسعى إلى إضفاء لمسة سحرية على طوبوغرافية الأزهر من خلال ما يشير إليه في المقطع الأخير من وجود ثيمة متوارية تحت جداره القديم، يكمن حضورها بوجود طلسم يمنع العصافير والثعابين والعقارب من الجامع. فالاعتقاد الجاري أن ((الطلسم في (علم السحر) خطوط وأعداد يزعم كاتبها أنه يربط بها روحانيات الكواكب العلوية بالطبائع السفلية لجلب محبوب أو دفع أذى)).⁽⁴⁷⁶⁾ ولو علمنا هنا أن منع العصافير والثعابين والعقارب من الجامع مكرس لغرض منع الأذى الذي وُضع من أجله الطلسم لاستوقفتنا الحيرة حول منع العصافير من دون غيرها ؛ لأن هذا المخلوق كثيراً ما يستدر عطفنا عليه؛ لمسكنته وضعف قوته، فكيف يُدرج توخي الأذى منه مع جهة الشر التي تجسدها الثعابين والعقارب ؟! ربما تجانب الصواب بتأويلنا لذلك أن الجامع هو مكان عام ذو هوية دينية مقدسة، وهويته هذه لا ترضى أن يكون بؤرة للمظالم أو لإيقاع الجور بأي إنسان يدخل باحته المكانية، لذلك عندما كان أمر المنع جارياً على الجهة الأليفة التي ترمز إلى الضعفاء والمساكين، والجهة الشريرة التي ترمز إلى القوى الممتدة في الإساءة إليهم ، كان حقاً أن يمنع هذا الطلسم الاثنان (العصافير + الثعابين والعقارب) من دخول الجامع كي لا تقع أي مظلمة ترفضها قديسيته. هكذا إذن نقصح لنا مشاهد هذا المكان عموماً عن استخدام الراوي آلية الاشتغال التي أطلعنا من خلالها على بعض من جزئياته ومعالمه القديمة بـقِـم تاريخ أحداث الرواية.

ونلاحظ أن الكاتب قد راعى في نصه أولوية ذكر الجامع الأزهر على غيره من الجوامع؛ لأنه يُعد من أميز معالم حضارة بلاده (مصر) قديماً وحديثاً، ثم أنه

(476) للمعجم الوسيط / 2 : 562 .

يمثل مركز استقطاب حشود هائلة من المصريين وغير المصريين؛ مما عول عليه تطوير الحبكة كثيراً بإفادة بطل الأحداث (الزيني) الذي كان نبياً إلى أمية ذلك منذ البدء، فأقدم على إلقاء الخطب فيه لضمان نشر أفكاره وبسط نفوذه جيداً. وثمة إشارة إلى الدور العمراني الذي قام به السلطان الغوري في عهد ولايته على البلاد، وقد جاءت على لسان الراوي المتخيل (البندقي)، إذ يقول وهو يستمع إلى خطبة الزيني في الأزهر: ((أيقنت جمال المنظر لو صعدت فوق المئذنة الجديدة التي بناها السلطان الحالي هنا، تشبه مئذنة ذات الأربع رؤوس والمنبثقة من جامع الجديد في أول سوق الشرايين. هذه المئذنة أمنت النظر إليها، المرور من تحتها، يتساقط فوق روعي وهج رخامها الملون، عصور سحيقة أراها في الصباح، أعود إليها وغبار العصر يغطيها، فألقى منظرًا جديداً، أجلس في دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمته، برووسها الأربع في الليل حتى تندمج في ظلامه)).⁽⁴⁷⁷⁾

يتبين للقارئ أنه فضلاً عن مئذنة الأشراف قايتباي التي أُنشِر إليها ضمن المقاطع الأولى عن الجامع الأزهر فإنه يضم أيضاً مئذنةً شيدتها فيه السلطان الغوري الذي أعقب الأول - أي قايتباي - في تولي الحكم وفي الشغف بالعمارة وبناء المساجد، فكان أن بنى جامعاً كبيراً سماه باسمه (جامع الغوري)،⁽⁴⁷⁸⁾ وقبل المقطع أعلاه كان الراوي الرحالة قد أشار إلى هذا الجامع في أول صفحة من المقتطف (أ) للذي افتتح الكاتب به روايته. ((الظلام يلف الليالي، لا أرى مئذنة جامع السلطان الغوري الجديد، لم تمض سنوات على بنائه)).⁽⁴⁷⁹⁾

إذ نلاحظ أن الإشارة قد تركزت على المئذنة بشكل محدد، وهي قائمة على

(477) زيني بركات / 200 .

(478) ينظر: تاريخ مصر إلى الفتح العثماني / 269 .

(479) زيني بركات / 7 .

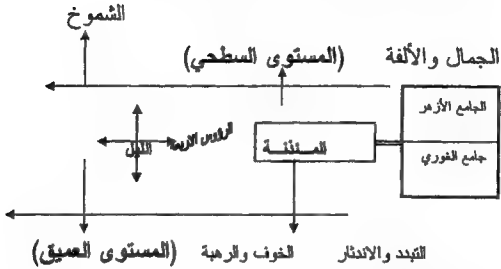
أساس وجود علاقة ليقونية مطابقة بينها وبين مؤنثته التي بناها في الأزهر تصميمياً ودلالةً يوحي بهما ورود ذكر الاثنيتين ضمن دالة (الليل) التي نراها-على مستوى الظاهر- قد أوقعت في نفس الرلوي (الرائي) جمالاً متخيلاً قائماً في منظاره، لا يحيد عنه أينما يلتفت أو يحاول أن يغير في وضعه الموقعي (من فوق أو من تحت ، عن قرب أو عن بعد)؛ وذلك لما أحس به من روعة اندماج الظلام مع شكل المؤنثة وغوص رؤوسها الأربعة فيه. أما على مستوى الباطن فقد بدا في ذكر الليل شفرةً منشرةً بواقع خطير يهدد مصير الغوري ويندي به إلى النهاية المظلمة التي كان قد دبرها له ابن موسى، والتي أرشدنا إليها انتقاله السرد المفاجئة من نقل الكلام الذي قيل في الخطبة إلى وقفة وصف المؤنثة مباشرةً.

والذي يفسر عمق هذه الشفرة هو أن الليل يدل في أحيان كثيرة على الرهبة والوحشة والخوف من وقوع شيء ما، مجهول أو مفزح أو غير مرغوب، وإن المؤنثة من خلال شكلها المعماري الذي بدأ لاتقاً مع مقام هذا السلطان الأمر ببنائها على ارتفاع شاهق جداً، ترمز في هذا الموضع إلى معاني الشموخ والعلو والرفعة السامية التي تليق بمنزلته العظيمة . ولما اجتمعت احتمالية تضمن الليل للمعنى السلبي (الخوف من الشيء المجهول) مع ما تدل عليه المؤنثة ها هنا، التمسنا مستوى عميقاً متخفياً تحت جمالها المتبدد في خفايا الظلام الذي جهلت رؤية الرائي (الرحالة) إكمال مسارها البصري فيه، تماماً كما جهل السلطان تبصر مكيدة الزيني له، إذ كانت النهاية أن تحول مقامه العالي من درجات الشموخ والرفعة والتسامي إلى حضيض اللذلة والخذلان والاندثار.

ويظهر أنه في كلا المستويين كان لليل أهمية ذات ازدواج نصي، مبعثه صفة ((امتلاكه الحيوية الفاعلة والخاصية المتميزة في تجسيده معنى الرهبة أو الألفة))⁽⁴⁸⁰⁾ اللتين يمكن أن يستشعر بهما الإنسان إزاده .

(480) الليل في الشعر الجاهلي ، جليل رشيد فالح ، أدب الراعدين ، ج9 ، ص 530 / 1978 .

ولكي يتضح الأمر أكثر يمكن إجماله بهذه الخطاطة:



ج- الميدان:

نقصد بالميدان هنا هو مكان المباراة الذي التقى فيه الجيشان (المملوكي والعثماني) عند نشوب المعركة بينهما. والجدير بالانتفات أن الكاتب لم يصف لنا هذا المكان وهو ميدان (مرج دابق) التاريخي؛ إلا أن تركيزه المكثف على وقع الحدث الكبير الذي جرى فيه قد غطى على تفاصيله لذلك.

ثم كان من شأن هذا التكتيف المتعمد في إيراد تفاصيل الواقعة أن زاد من عمق دلالتها الرمزية إلى الحرب الإسرائيلية المصرية، بتضمن عنوان أول رسالة مبعوثة من الزيني بركات لذاتيه زكريا إشارة مكانية ورد ذكرها مقتبساً بآية من القرآن الكريم من سورة التين.

((عنوان رسالة وصلت إلى دار زكريا بن راضي مع رسول خلاص من رجال الزيني) " والتين والزيتون . وطور سينين . وهذا البلد الأمين ")⁽⁴⁸¹⁾.

فقد بين المفسرون في تفسير الآية الثانية التي تضمنت الإشارة المكائبة، أن (طور سينين) هو طور سيناء،⁽⁴⁸²⁾ وهو اسم للجبل الموجود في شبه جزيرة سيناء، تلك التي تضم مواقع مشهورة عديدة، منها موقع اسمه (عيون موسى).⁽⁴⁸³⁾ وبالنظر إلى أن اسم المكان له دور كبير في الإحياء بكنهه،⁽⁴⁸⁴⁾ فإن لدلالة ارتباط شبه جزيرة سيناء التي كانت ميداناً لملتقى الحركات البرية بين الجيشين الإسرائيلي والمصري،⁽⁴⁸⁵⁾ مع اسم الموقع (عيون موسى)، نقطة أساسية في فهم ما يعبر به هذا الموقع من معنى التخلص الاستخباراتي الذي كان الزينسي - المطابق اسم الموقع لاسم أبيه (موسى) - بينه وبين أرجاء المنطقة تهيئة لعوامل ظفر العثمانيين في الحرب.

فضلاً عن أن عنوان الرسالة أعلاه هو مما له معاس بنظام البص وفرقه الخاصة التي يمكن أن نلتبس عبرها ما يعزز فهمنا لكلمة (العيون) بأنها منافذ التجسس التي وضعها ابن موسى لخدمة العدو، فكانت سبباً رئيساً في انتصار جيشهم على المماليك.

(482) ينظر: تفسير القرآن العظيم، ابن كثير / 4: 527، وروح المعاني / 27: 26.

(483) ينظر: حرب حزيران 1967، حسن مصطفى / 1: 90.

(484) المكان والمتنور القني / 41.

(485) حرب حزيران 1967 / 1: 89.

المبحث الثاني : الأمكنة الخاصة

إن استجلاء خبايا النصوص واكتشاف أسرارها والوصول إلى جزئيات عناصرها المترابطة هو أمر لا يمكن أن نعدّه قياسياً، بل متبايناً نسبياً من قارئ إلى آخر ومن قراءة إلى أخرى. وقراءة للعنصر المكاني مميّزاً بصفته أحد تلك العناصر المنتمجة ضمن بنية النصّ العامة،⁽⁴⁸⁶⁾ تقتضي الالتفات إلى مستويين يتألف منهما كل نص سردي، هما:⁽⁴⁸⁷⁾

- 1- مستوى الأكوال، وبه يتشكل النظام الظاهر.
 - 2- مستوى الأفعال الذي يترشح عن المستوى الأول، والذي يتصور به باطن النص من خلال ما يأتي:
- (أ) نظام أفعال الشخصيات والإطار الزمني والمكاني الذي تؤدي أفعالها فيه.
- (ب) الدلالة المغيبة لتلك الأفعال، وهي ما لا تُعرف أو تُفهم إلا بالقراءة التأويلية المنظمة لعناصر مستوى ظاهر النص تنظيمياً خاصاً.
- وكذلك بالذهج ذاته يتم تقسيم وحدات كل عنصر روائي بحسب ما يملئه شكله المكتوب من آليات وطرائق فنية تفصل إجراءات العملية القرائية.
- وبعد أن رأينا في المبحث الأول وحدات المكان العامة في رواية الزينبي القنصلي منا في هذا المبحث معرفة تجليات قطبه الثاني للقائم على ثنائيتين ضديتين يحكمهما النظام الفعلي المتبادل بين الشخصية والمكان من جانب، ومجموعة من الاستراتيجيات للدلالة المتوافقة مع نسيج الرواية من جانب آخر.
- وإذ ((نكتسب مناسط الإيمان المادية والفكرية الناتجة عن عمليات تفاعل مع المكان خصوصية مستمدة من خصوصية المكان))⁽⁴⁸⁸⁾، يتبين لنا أن هاتين

(486) ينظر: شعريّة المكان / 141 - 142 .

(487) ينظر: تحليل النصوص الأدبية، عبد الله إبراهيم وصالح هويدي / 110 .

(488) ثوابت المروية الثقافية وعلاقتها بالمكان، جريدة سيمر ، ع 1371، شباط 2008، www.26sep.net

الثانيتين قد ارتكزتا على نقطة التضاد بين أمكنة خاصة بشخصيات بارزة في الرواية، وكليهما تتوران حول محور مكاني واحد هو (البيت).
 فالثانية الأولى المتجسدة بـ(البيت الطاهر - البيت للمدنس) وجناتها متفاعلة مع شخصيات ريحان البيروني وابنته (سماح) ومحبتها (سعيد).
 في حين نلني الأخرى التي هي ثنائية (العلية - القبو) مرتبطة بشخصية نائب المحتسب (الشهاب زكريا)، وشخصية رجل الدين (الشيخ أبي السعد)؛ حيث بيت كل منهما يمثل الفصل المشترك بين هذين المكانين الضدين.
 أولاً: ثنائية البيت (الطاهر - المدنس):

فيما يخص الشق الأول من هذه الثنائية نجد الراوي العليم يلج بنا إلى دواخل سعيد الجهيني ليبين أوصاف سكنى الشيخ ريحان مع ابنته. ((طال به حب هذا البيت وأهله، حجارته، أخشاب مشربياته، نقوش جدرانه، الضوء في فراغه، قاعة تلاوة القرآن في رمضان، عالية السقف، قرب منتصف الجدران نوافذ ضيقة، بطل من ورائها الحريم، يستمعن إلى الآيات البيّنات، آمنت عيون الغرباء، من إحدى النوافذ تطل، ترقبه، تتأمله، عينا تحتويان قطع الرخام الصغيرة للمونة، ترصع أرضية النافورة التي تتوسط حديقة البيت الصغيرة، الحشايا الوثيرة التي تحول بين صلابة الجدران ورقة بدنها، سماح تطأ الممرات بقدميها عندما يخلو البيت من الزوار، راحة خفية في صدر سعيد، لا يعد هذا من الغرائب، لحظات إصغائه إلى الشيخ ريحان، يراها بعيني قلبه، تروح وتجيء في إحدى الغرف، تنظر من نافذة، تضطجع إلى حشية، ومادة)).⁽⁴⁸⁹⁾

فلاحظ أن شعور سعيد تجاه بيت الشيخ بالأكفة والراحة والاطمئنان النفسي قد جاء مترجماً بشعور حبه العذري لسماح؛ لأن هذا البيت يجسد سكنها، وقد كان من الممكن أن يقوم الراوي بعملية وصفه مباشرة من دون أن يسمط عواطف

وأحاسيس سعيد عليه ، ولا ضير في ذلك، فهو راوٍ عليم بكل شيء يحدث في الرواية ، لكن حينذاك سيكون نمط رؤيته موضوعياً بحتاً ، ((وفي الواقع فإن هذه الرؤية تفرغ المكان من دلالاته وقيمه الإنسانية)).⁽⁴⁹⁰⁾

لذا فإننا نلتبس هنا أن الرؤية جاءت تركيبية مازجة بين موضوعية الراوي وذاتية الجيهني ، إذ نجد أوصاف البيت تصور - من ناحية- أبعاد تصميمه الهندسي (علو سقف القاعة، النوافذ الضيقة ، جمال أرضية النافورة، الحديقة)، ومن ناحية أخرى نجد أن للراوي مرر هذه الأبعاد جميعها عبر ما هو معتل في نفسية الجيهني تجاه حبيبته، لتعبر جمالية المكان بذلك عن معاني الطهر والنفاء والصفو، وعن امتلاء الأجواء السائدة فيه بنفحات الإيمان والذكر الخالص.

ولعل حضور هذه المعاني التي رآها سعيد متجسدة في حزمة سماح وفي طهر المكان الذي تعيش فيه كان سبباً رئيساً وراء عدم تمكنه - في البداية - من ((رؤيتها بعيني عقله عارية، أو تقف في خمام، كل ما تركته قهقبا خضبي عال يمنع عن باطن قديمها الماء القذر)).⁽⁴⁹¹⁾ إذن فهو كان يستبعد عن مخيلته كل ما يكشف روعة بدننها المزدان جماله بالسفر الكامل، والطهارة الحقة التي تليق بمقامها للعالي عنده. ((قال الشيخ ربحان: "هيا بنا إلى الغرفة العلوية " ، طلع سلم البيت الداخلي، كان لأنفاسها أثر تعلق في الهواء، تجسد إلى أبد، خاف أن يسمع الشيخ ربحان دقات قلبه، يرى لرتجاج أمره واضطراب لونه)).⁽⁴⁹²⁾

سبق أن أشرنا إلى أن سماح هي شخصية رلمزة إلى مصر، وقد أضفيت إليها -هنا- دلالة مسكنها بوصف لبيت رمزاً للوطن الكبير الذي حرص الجيهني على تغيير أوضاعه الاجتماعية وانتشاله من حالة البؤس والضياع التي يعانيها أبناؤه ،

(490) شربة المكان في الرواية الجديدة / 115 .

(491) لازيني بركات / 74 .

(492) المصدر نفسه / 75 .

ومما يؤكد ذلك هو أن عبارة الراوي في المقطع الأول (سعيد لا يعد هنا من الغرباء) نراها متأنية من قوة الشعور بالكلفة والانتماء إلى هذا البيت الذي يعني (الوطن)، وقوة الحب المكنون لسماح التي تعني (مصر)، ليجتمع الاثنان (الانتماء + الحب) في الإحياء بأهمية المكان لديه وعمق الإحساس بجمالية مكاناته.

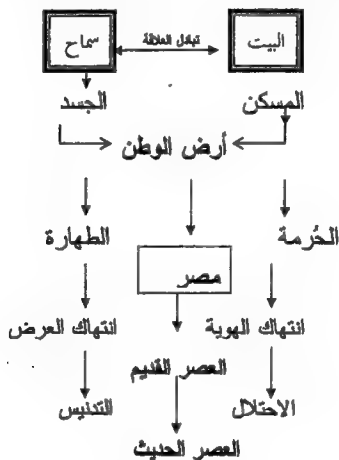
وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الأثني تعد واحدة من تجليات المكان البشري،⁽⁴⁹³⁾ وأن النظرة إليها يمكن أن تمتد بوصفها (الجسد/ السكن) إلى فهمها بخاصة إذا كانت هي الحبيبة على أنها تجسد لـ (الأرض / الوطن)،⁽⁴⁹⁴⁾ كان بمقدورنا أن نعي- من خلال نهايات النص- للشق الثاني من الثنائية، إذ نجد سعيداً هذه المرة قد ((رأى بعيني عقله سماح للرقيقة التي تسامل يوماً، أحقاً تمضغ وتأكّل وتساوي ما يأتيه البشر؟ رآها عارية تماماً ، يخور فوقها لوطي عاري المؤخرة ، يصول ويجول في أرض كانت حرماً ، يحرق عشبها، يجترّ اللّتين والزيتون، يحصد غلتها ، يطفئ وهجها ، تنكر يد سماح، يدها للصغيرة، رقيقة كهمة ، كبيت شعر أتقنت صياغته (...). هذه اليد للرقيقة لا بد وان تتحسس الظهر الخشن المنحني فوق النبع للغزير،(....) طاش عقل الشيخ ربحان ، طغت عليه الفرحه، ابنته زوجة لنجل أمير قديم ، في عروقه تجري دماء الأمراء والعظماء والأكابر)).⁽⁴⁹⁵⁾ فالذي نلاحظه في المقطع المذكور هو أن تعدد إضفاء كل هذه الصفات على شخصية الحبيبة بلغة مجازية بليغة إنما أبان عن تأكيد حيولة هويتها الدالة على الأرض إلى مكان مؤنس بمثله جسدها الأثني الذي تصوره ذهن سعيد كأنه في حالة قطعة مغتصبة دنيئة، وليس زواجاً شرعياً، لأجل تكثيف الإحياء بمعنى الاحتلال للمنس لحرمة البلد الذي وطأه العدو. وبالنظر إلى ((أن

(493) ينظر:جماليات المكان في الرواية العربية / 16- 17 .

(494) ينظر: المكان والجسد والتصيدة ، فاطمة الوهبي / 20 - 21 .

(495) الزيني بركات / 209 - 210 .

المكان- الأرض مصدر هوية الإنسان ووجوده، وإن بينهما علاقة حميمة⁽⁴⁹⁶⁾، فقد بدا استخدام الكاتب للغة المجازية المنسجمة مع ثيمة هذه الدلالة، معبراً بشكل متمم مع معنى قصده الرامي إلى التفرع بشخصية الجيهني؛ للإشارة إلى ذاته المتأثرة بوقوع بلده (مصر)- في عصرها الحديث- تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي الذي دنس أرضها، تماماً كتأثر سعيد بتكنيس ذلك للوطني/ العدو الغازي جسد حبيبته. وبذلك يتضح أن الوصول إلى هذه الدلالات المتولدة سيميائياً عن الثنائية كان قائماً على ما جمع بين شقيها من صلات متبادلة احتوتها البنية العميقة للبيت مع ساكنه، مما يمكن توضيحه بالمخطط الآتي:



(496) دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف / 11 .

ثانياً: ثنائية البيت (العلية - القيو):

يستوقفنا في هذه الثنائية ما أشار إليه (باشلار) من أن البيت كائن عمودي تتجسد عموديته من خلال ازدواجية الاستقطاب بين العلية والقيو، مبيناً أن المكان الأول تربطه علاقة جدلية مع المكان الثاني الذي يعني الهوية المظلمة للبيت.⁽⁴⁹⁷⁾ ومنطلق على ذلك فيما يلي:

أ- بيت الثالِب (زكريا):

هو مسكنه الشخصي الذي يقع في علاقة تجاور مع مبنى ديوان سر عمله،⁽⁴⁹⁸⁾ بوصفه كبير البصاصين. وتتجلى صورة عليّة هذا المسكن في عدة مقاطع مجزأة يترصد فيها الراوي للداخلي العليم حركات صاحب البيت وطبيعة مزاجه. إذ يصوره وهو ((يدخل إلى غرفته في الطابق الأول ، أعدها للمقابلات ، بطوبة خفية تسري في الحشايا الوثيرة المحشوة بريش ناعم ، يحلو له أن يخلو إلى روحه هنا ، تلتصق النباتات الخضراء بالخصبة بالمشربية من الخارج، حركة النبات كل ما يسمع هنا ، السقف عال منقوش بالفضة والذهب)).⁽⁴⁹⁹⁾

في مقطع آخر نجده قد ((عبر للفناء إلى جناح حريمه، طلع إلى السلم المؤدي إلى غرفة زينب))،⁽⁵⁰⁰⁾ لرؤية ابنه الوحيد (يس) ، وبعد الاطمئنان عليه، ((الآن ، ينزل زكريا للسلم الطويل إلى حوش البيت ، ينفذ الريحان إلى صدره، وشيش سعف النخيل، أشجار غريبة أرسلها إليه كبار البصاصين في الهند، في اليمن، في الحبشة)).⁽⁵⁰¹⁾

(497) جماليات المكان/ 54 - 55 .

(498) ينظر: لزيبي بركت / 36 .

(499) المصدر نفسه / 92 .

(500) المصدر نفسه / 86 .

(501) المصدر نفسه / 87 .

إن محتويات هذا المكان وأبعاد عليته تعطي انطباعاً عن مدى سعة مساحته، وفخامة معماره، ورقى أشيائه.

ويمكن إجمال ما فهمناه من عرض ما تقدم بمجموعة من النقاط هي :

■ يبدو أن البيت يتكون من أكثر من طابق، وكل طابق يتكون من أكثر من جناح.

■ يحتوي البيت على غرف عديدة ، وكل منها له خصوصية منفردة.

■ احتواء المكان على قلبي الدخول الذي يمثل — (الطوابق والغرف والأجنحة)، والخارج المشار إليه — (الحوش والحديقة).

■ بالاطلاع على أنه من آليات انتقال البيت من بعده المنفلق إلى بعده المقتسوح استخدام السلم لهذا الغرض، أو التركيز على المكان المُنَاح لاستقبال الضيوف، مما يقاس عليه جانب دلالة التعارف والانفتاح على أفكار الآخرين، ولخروج من انغلاق الذات. (502) لاحظنا في المقطع الأول تنويه الراوي إلى وجود غرفة مخصصة للمقابلات، للإشارة - أولاً- إلى طبيعة عمل الدائب وما يحتم أمر الحفاظ على كرسيه من الأخذ بما ينليه أو يسمعه من غيره؛ علّه يفيد من رأي أو معلومة أو مقترح، وثانياً: إن تخصيص صاحب البيت غرفة لهذا الشأن دل على عدم انطوائه على ذاته الشخصية على الرغم من افتخاره بها حداً يصل إلى المبالغة أحياناً.

كذلك لاحظنا الاعتماد على وسيلة الانتقال الأخرى وهي (السلم) الذي دلت صفة طوله على ارتفاع البيت وعلوه من جهة، وما ترتب على هذه الدلالة من معنى طول الخبرة وجنية الكفاءة اللتين أوصلتا ساكنه إلى ثبوت الموقع السياسي المهم في كل مرافق الدولة من جهة أخرى. أي بعبارة أوضح ، إن هذه الخبرة والكفاءة كانتا بمثابة السلم الذي استطاع زكريا الاعتلاء به إلى أرقى الدرجات

(502) ينظر: لطيف الرحبة الوليد / 268 - 269 .

حتى أصبح كبيراً للبصامين وناثياً للحسبة في العهدين: عهد المحتسب السابق، وعهد المحتسب الجديد، بعد أن كان بصاصاً صغيراً.

■ إن لتقنية الوصف وظائف متعددة،⁽⁵⁰³⁾ وما تجلى لنا منها في المقاطع المستشهد بها هي الوظيفة التفسيرية التي تقتضي أن يكون الوصف في خدمة النص، وعنصراً ممثلاً للسبب والنتيجة في الوقت نفسه.⁽⁵⁰⁴⁾ وهو ما نلتسمه في وصف غرفة المقابلات بما تحتويه من أشياء ومواد ثمينة - الفضة والذهب - قد رُصع بها سقفها العالي، لتعطي دلالة الغنى والترف والحيوحة المادية المتيسرة وسعة العيش الرغيد، مما يعد نتيجة منطقية سببها المنزلة العالية التي احتلها زكريا الملقب بالشهاب الأعظم، إذ لولا هذه المنزلة لما كان الوصف مبنياً على هذه الصورة التي أظهرت بعض جماليات أركان البيت المرتبطة منطقياً حاله بحال صاحبه. أما بالنسبة للنباتات، فقد بدا وجودها عاملاً مهماً في اكتمال علاقة الألفة بين الشخصية والمكان، بناءً على ما تشير إليه عبارة (يحلو له أن يخلو إلى روحه هنا).

كما أنه بالاعتماد على حاسة البصر التي تعد ((أكثر وسائل الإحساس موضوعية في نقل الأبعاد الجمالية للمكان))،⁽⁵⁰⁵⁾ تستطيع أن نفهم من رؤية اللون الأخضر للنبات ما يساعد على إزغاج الأعصاب وارتخاء شدتها، بخاصة لإنسان مثل زكريا المعروف بتوتره وعصبيته التي يهابها الجميع حتى المقربين منه.

كذلك كان لنوعية النبات المذكور في المقطع الأخير (الريحان والنخيل) أثر في ازدياد جمالية البيت ذهنياً، لأن كليهما من نباتات الجنة التي لا يعدل عقل

(503) ينظر: القضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا / 180 - 183 . والمكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي / 228 - 230 .

(504) بنية الشكل الروائي : 176 .

(505) جماليات المكان في الرواية العربية / 147.

المرء عن تصور روعة جمالها، وذلك على وفق ما ورد عنها في القرآن الكريم^{٥٠}، ثم إنه بوجود هذين النباتين في الحديقة استشعرنا ارتياح زكريا في بيته وألفته معه بدرجة أكبر من خلال الاعتماد على حاستين أخريين هما: حاسة الشم (ينفذ الريحان إلى صدره) وحاسة السمع (وشيش سعف النخيل).

أما غرابة الأشجار التي تضمها الحديقة والمرسلة من جهات مختلفة فهي ترجعنا مرة أخرى إلى منطق السبب والنتيجة اللذين عول عليهما حكم لنتفاح علاقاته على الصعيد الدولي ؛ لكونه كبير البصاصين وناثباً للحسبة. هكذا -عموماً- كانت معاني عليّة البيت التي هي: (الثراء ، الفخامة ، الألفة والارتياح ، الجمال ، السعة ، الأبهة) متناسبة مع جلالة شأن هذه الشخصية ورفعة مكانتها الإدارية والسياسية.

نقيض ذلك كله انطوى عليه قبو البيت نفسه، وهو(السجن) المظلم ، لتبدأ علاقة الجدل بينه وبين العلية، من حيث أن الأخيرة كانت - كما لاحظنا- قائمة على نقطة الانتقال من الداخل إلى الخارج سواء على صعيد البعد المادي أو الفكري للمكان، في حين أن السجن يمثل(نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإقبال لكاھله بالالزامات والمحظورات)).(506)

ولنقرأ ما تم تصويره عن ذلك القبو المرتبطة آلية لشمته على تفاصيل مروعة بكيفية انتهاج زكريا سياسة الإرهاب والتخويف التي يطارد بها أمن الناس. ((أول الليل، نزل إلى السجن الصغير المدفون تحت البيت، تقدمه المشاعلي مبروك ، لا يذهبان إلى السجن إلا نادراً، مرات قليلة خطأ فوق للممر

* ينظر: سور / (البقرة) الآية 266 ، (المؤمنون) الآية 19 ، (يونس) الآية 34 ، (الواقعة) الآية 89 .
(506) بنية الشكل الروائي / 55 .

المعتم الضيق، في نهايته تجاويف صغيرة في الجدران الرطبة المبللة للزجة، تضيق النجوة بقامة الإنسان ، السجين يضطر إلى احناء ظهره عند الوقوف ؛ حتى لا يصطدم رأسه بالسقف غير المستوي ، لا يمكنه تلفت أو تنقلب أو قعود أو النوم ممتدداً لضيق المكان ، وبسبب المياه التي يرشها مبروك الأخرس عدة مرات كل نهار، يحافظ على منسوب ارتفاعها فوق الأرضية للزجة المبللة ، زكريا لا يلقى المحابيس هنا ، يبقى في الطرف الآخر للبيت ، يحيى مبروك ، يفك قيود المحبوس المطلوب، يعصب عينيه بمنديل ، يدفعه بحربة قصيرة في ضلوعه، في النهاية يقف أمام زكريا ، يبقى السكون بلا خدش فيتزايد رعب السجين ، لا يدري من أين تجئنه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر، يمد زكريا فجأة يده ، يلمس كتف السجين ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل ، بتأن، كثيرون لم يحتملوا المفاجأة والمباغلة الخفية اللينة كبطن الأقمع، يسقطون مغشياً عليهم، ترفع العصاة عن العينين ، في البداية تترقق ابتسامة هائلة ، نار قرب انطفأها ، يمضي وقت ، ترتفع صرخات زعيق وآلام⁽⁵⁰⁷⁾، سببها قسوة وعنف أنواع التعذيب الجسدي الذي يتعرض له البشر في هذا المكان، والذي غالباً ما يودي بحياتهم إلى الموت.

من هنا وبصورة ذلك كله أمام أعيننا نستطيع أن ندرك طبيعة العلاقة الجدلية القائمة على التناقض بين صفات العلية التي تمت الإشارة إليها من ذي قبل وصفات القبو المبنية أعلاه، والمتمثلة بـ (صغر المساحة ، العتمة ، الرطوبة ، الضيق المقيد لحركة الإنسان تماماً)، ثم العلامة الفارقة جدا التي هي (السقف غير المستوي والمنخفض بناؤه للغاية بما لا يطيق السجين فيه الوقوف معتدلاً)، في حين أننا السقف في العلية كان (عالياً ومنقوشاً بالذهب والفضة).

إن هذا التضاد بين جزأي المكان (البيت) يدل على توارى قبح كل ممارسات

(507) لزيبي بركات / 31 .

الظلم والبطش والرعب والتكيد خلف بذخ الأنفة السياسية المبهرجة بمظاهر الجمال والارتقاء الذي يظف لجواه العامة من فوق ، في حين انه يضم تحته ذرك إهانة الشعوب واستلابهم المطلق من كل المعايير الاجتماعية، وأهمها الحرية التي يُجرد الإنسان بافقتاده إياها من الإحساس بفعلية وجوده في الحياة، ناهيك عن دلالة الاحتقار والإذلال للملاحظ في التعذيب الذي ينهجه ذوو المناصب الرفيعة طريقة خفية للتعامل الرادع مع أبناء عمومته المخدوعين بأساليبهم البراقة وشعاراتهم الوطنية للكانبة.

إن جعل السجناء في هكذا أمكنة قذرة وريئة ليس القصد منه خلق كل تحركاتهم أو مضايقتهم جسدياً من الأطراف جميعها بقدر ما هي لتقصص من كرامتهم وحط شأن عزيتهم، وتجاوز على أحقية مطالبتهم بحقوقهم المشروعة؛ ليقوا في أسافل درجات الحياة تماماً كما هو عليه حالهم في ذلك القعر المنخفض والمظلم من البيت.

وفضلاً عن اتضاح كون القبر لأذي هو مكان معاد بالنسبة للزلاء فيه فقد وجدناه ها هنا معادياً أيضاً بالنسبة لصاحبه (زكريا) الذي صممه على هذه الشاكلة البنائية القبيحة، والدليل على ذلك أمران : أولهما: ما تبين في بداية المقطع المذكور من انه لا يذهب إلى السجن إلا نادراً، وسبب ذلك واضح؛ لأنه لا يألف وضعيته المشينة والموحشة، فقيمة حياته في مستوى العلية تتكافى معها من نواح عديدة (اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية). وثانيهما: يبدو ان شدة قبح المكان وسوء الأجواء التي تحكم أبعاده الضيقة قد اقتضت أن يقابل السجناء خارج هذا القبر في الطرف الآخر من البيت.

أما فيما يخص قضية إجبار السجن على التخلي عن قيمه وأفكاره الذهنية المنشودة فقد فصلها زكريا بحديثه في الاجتماع مع كبار البصاصين في العالم قائلاً: ((نبدأ بمتابعة الإنسان في حياته وليس في سجوننا، وننظ إليه من ثغرات

ضعفه ، نفسح هذه الثغرات ، نقوض الأبنية ، وكما ذكرت سهل جدا قتل ألف إنسان لكن ليس هذا مهماً ، ما يهمني تغيير ما في اللعخ والقلب ، وهذا صعب ، وللصعاب دائماً نتصدى ، إذا ثبت لنا شذوذ شخص عن الخلق ، إذا ثبت أنه يهيج الناس ، يفتح عيونهم على الكبراء ، فبدلاً من الترسيم عليه ورميه في المقشرة ، والمقشرة يا مانتى العظام من أبشع سجون الدنيا ، وأنا شخصياً أتأخر به ، وادعوكم إلى زيارة وجولة تطلعون فيها على ما أعدناه للمساجين به ولن نخفي عنكم أمراً ، نعود إلى حديثنا فأقول ، نبداً بدراسة حياة الشخص ، أرقب ظروفه ، ثم أصب مائي على نار الهياج فأخفف لستعها ، وفي لحظة بعينها أنفخها فأجتز حرارتها من قلب الرماد ، أمد مكين الزمن إلى عقله فأنزعه منه ما يجعله شاذاً عن بقية الخلق حتى لا ألقاهم جميعاً منطوين يوماً تحت كلماته ، يرحمون أميراً ، أو يحرقون قصراً ، أو ينهبون سوقاً ، أو يهاجمون موكب السلطان ، وكما قلت ما من إنسان في الدنيا يستعصى أمره على للتغيير والتبديل)) (508)

وقد علينا تحقق كل ما قاله زكريا مع شخصية الجهيني في نص الرواية ، إذ كان يعي أن ما يحمله من فكر مناهض لسياسة الدولة سيجعل ((بعض المستصنعين لزكريا ، جهلهم لكنهم يعرفونه ، يرصدون خطوات قدميه ، الحارات التي يطؤها ، ضحكاته ، لحظات شتائه الخفي ، فرحته وبهجته ، في لحظة معينة (...)) يساق إلى سجن زكريا بن راضي ، يدعون له العذاب تتويحاً ، يلقونه في سجن كبير ، العرقانة ، الحب ، المقشرة ، تتسل أبامه ، يتمس خبره ، يفنى ذكره ، يضع أثره ، سعيد يبدو مهموماً ، يسمع يشق عيد ، قطع يد سارق ، إشهار امرأة ضببطت تمرق رغيماً ، تقطع يدها اليسرى أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل ، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه ، لماذا يحدث هذا كله ،

فعلى الرغم من أن هذا المقطع استيق زمنياً حدث دخول الجيهني إلى السجن إلا أن معالم التقيد قد رُسمت فيه بشكل واضح ، حيث الحرية نراها معتزجة بعوامل الرعب والقلق والحصار والمراقبة والخوف ، ولم نجد ذلك كله كان مثلياً عزم هذه الشخصية - في البدء - عن محاولات التنكيد بمعاملة السلطة السيئة مع الشعب أو التحريض عليها ، وحين أيقنت الأخيرة وتأكدت من نية الأمر رأيت أن تجر الجيهني إلى سجونها، ليس لغرض تعذيبه جسدياً، بل لتعرضه لرعب لا يقل قسوة عن ذلك ، فقد أطلع على مناظر مروعة ضمتها تلك السجون. ((حفر صغيرة بالجدران ، رأى آدميين ، أتعرف هذا ؟ كان أميراً كبيراً عظيماً جليل الشأن ، له في الجيوب أربعة وثلاثون عاماً ، يبول مكانه ، يأكل مكانه، نسي اسمه ، فعلا نسي اسمه ، نسي الألفاظ والحروف وحركات الصوت وسكاته ، حفرة أخرى ضمت سجيناً صيباً ، لا يعرف الضوء ولا طعمه ، في عينيه بريق أزرق كعيون اللقط في السواد العقيم ، عمره عشرون، كلها قضاهها هنا ، ربما بدا خروجه إلى الدنيا كذهابك أنت إلى السجن)). (510)

فالأمران سيان ، وما يُتهم عنهما أنه لا وجود للحرية مطلقاً في ظل أي سياسة جائرة، فالتقيد ملازم للمرء أينما كان، سواء في داخل السجن بوصفه بناءً لم في خارجه بوصفه سجيناً أيضاً لكنه من نمط آخر، أنه سجن معاد للرأي والفكر والمعتقد والهوية. ولعل عبارة السراق السابغ المنقولة عن سعيد الجيهني (أه أعطيتوني وهدموا حصوني) تعزز دلالتها مرة أخرى (زمنياً ومكانياً) وبشكل أعمق مع ما أوضحه زكريا في فصل حديثه عن نتائج سياسته الإرهابية للقطيعة التي تنقل النفوس وتغير الضمائر وتحول البشر إلى كيانات جامدة أو إلى

(509) الزيني بركت / 24 .

(510) المصدر نفسه / 273 .

حيوانات فاقدة للوعي بذاتها الإنسانية.

ومن منطلق ما يمثل السجون من كونه بؤرةً للحصار المكاني الذي يظل معبراً عن دلالة الموت والرهبة والقمع المرتبط بمفهوم تصعيد عقوبة الجسد.⁽⁵¹¹⁾ نجد أن القبو (السجن) الذي بناه زكريا تحت بيته كان فعلاً متضمناً لأقصى ما تبلغه تلك الدلالة من تجسيد لهلاك أجساد البشر المحبوسين فيه، نتيجة ما يُتبع بحقهم من أساليب تعذيب شنيعة للغاية. من ذلك ما تم فعله بالغلام (شعبان) عندما أمر زكريا بإنزاله إلى القبو ثم خنقه ودفنه حياً.⁽⁵¹²⁾

كما حدث أن عذبوا سجيناً و((زكريا راقب عقابه بنفسه، تعصير أكعابه ، حرق جلد ظهره بنار هائلة، ومبروك قائم على تعذيبه بهمة عالية، بإخلاص وتفان ، نزل الصمت كالجنة على بقية المحابيس في حفرهم وهم يصفون إلى صرخات الرجل التي لا تنفذ إلى الفراغ الخارجي أبداً ، يعرف زكريا أي رعب يمتلكهم ، ما يقع في أرواحهم من رعب وآلام عند سماعهم أوجاع إنسان آخر بجهلون منه الاسم حتى أكثر مما انتزعت أسنان للولد منهم بكماشة محماة ، خاصة حديثي العهد منهم بالحبس ، من يدري ، ربما جرى عليهم ما يجري على المنكوب (...)) أمسك زكريا بسيخ رفيع طويل كالإبرة محمى ببطء، على مهل راح يدفعه في بطن الرومي حول سرتة ((⁽⁵¹³⁾إن ففطاعة كل هذه المجريات التي تحصل داخل السجن والتي لا تنزاح عن دلالة الموت بطرائق رهيبة، هي التي ولدت عامل الرعب والهلع والخوف للنفس من شخصية الدائب عند السجناء أنفسهم، وعند بقية الناس خارج هذا القبو أيضاً.

ومع أن ((المكان الفني من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعاً لا

(511) القضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا / 242 .

(512) ينظر: الأزني بركات / 34 .

(513) المصدر نفسه / 86 .

متناهيًا في العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني)).⁽⁵¹⁴⁾ فإنه فيما تقدم عموماً من نص الرواية عن دلالات (السجن) ما يمكن أن تقاس عليه مأساة الشعوب وأزمة معاناتها من أنظمة الحكم السلطوي الجائر في مختلف أزمنة التاريخ القديم والحديث، نظراً لتشابه أساليب القمع وتمائل سيادة أنماطه المتكررة على مر العصور. إن الغيطاني وهو يشير في صفحات ومقاطع متعددة من نص روايته إلى معاني لفقد الحرية الجسدية والحرية الفكرية في ظل سياسة المطاردة والترهيب بمختلف صورته، إنما جاء عن تجربة واقعية حصلت له في الستينيات ، يلي عنها قائلاً: ((الأكم الإنساني ولحد. فالشعور بالحزن هو نفسه الذي كان يعبر عنه المصري القديم أو البابلي القديم. ومصر نتيجة لاستمرارية تاريخها وعدم انقطاعه تتشابه فيها الظروف من فترة إلى أخرى. سياحتي في التاريخ استقرت في العصر المملوكي. وكنت مهموماً بهاجس الرقابة وهاجس المطاردة قبل أن أدخل المعتقل إلى درجة أنني كتبت عدداً من القصص القصيرة عن السجن، (...)) وكتبت رواية كاملة عن فكرة المطاردة وظروف المطاردة لكنها فقدت عندما اعتقلت في عام 1966. والغريب أنني عندما دخلت المعتقل لم أفتأ بالانغاص. فقد كنت أسمعها من زملائي الذين سبقوني في تلك التجربة. ولكن عندما خرجت قبل وقوع الهزيمة بشهرين عام 1967 مع زملائي، الذين يمثلون جيل الستينيات من الكتاب (أكثر كتاب الستينيات كانوا في هذه الحبسة) كتبت قصة اسمها (هداية أهل الوري لبعض ما جرى في المقشرة)، وقد افترضت فيها أنني عثرت على مذكرات آمر سجن المقشرة. وهو من المسجونين الشديدة التبشاعة في العصر المملوكي)).⁽⁵¹⁵⁾

(514) مشكلة المكان الفني ، ضمن كتاب (جماليات المكان) / 68 .

(515) من تجربتي: الزيني بركات، (عن الفت). وينظر: رولد- مع جمال الغيطاني، حاوره أحمد علي الزين، 2007 ، www.alarabiya.net

إن ظاهرة التركيز على لمكنة السجون في الرواية العربية المعاصرة من الظواهر الفنية الاجتماعية والسياسية المميزة لها، بدءاً من الستينيات حتى الآن؛ نظراً لتعدد مبررات وجودها في التاريخ الحديث، مما يمكن توضيحه فيما يأتي: (516)

1- ينتمي معظم كتاب الرواية العرب إما إلى الاتجاه اليساري الذي يعتقد فكرة تغيير الواقع المعيش نحو الأفضل؛ أو إلى الاتجاه الليبرالي الذي يقوم على الإيمان بحرية الفرد في المعتقد والفكر والتعبير عن الرأي، وهذا الأمر قد اقتضى أن تكون الرواية العربية على إثره من نتاج اليساريين أو الليبراليين.

2- إنه بالنظر إلى ذلك الانتماء المعارض للسياسية في معظم الأنظمة العربية، فإن فسماً كبيراً من الكتاب الروائيين قد تعرض للقمع والتكديش المترتب على جبرية دخولهم السجون ومعايشتهم للحياة القاسية التي خبروها داخل أبنيتها وأسوارها المقيدة؛ لذا فقد كان جل كتاباتهم عن هذه الأمكنة صادرة عن واقعية تجاربهم الشخصية فيها.

3- إن انتشار هذه الظاهرة في الوطن العربي في أي حقبة زمنية محددة، لا بد أن تعكس آثارها على الإبداع الفني، وبخاصة جنس الرواية؛ لأنها تعد أكثر الأجناس استيعاباً لتفاصيل الحياة بمناحيها المختلفة، ولما كانت الرواية العربية المعاصرة مليئة بشيوع هذه الظاهرة، فقد برز من خلالها نوع أبسي جديد أطلق عليه (أدب السجون).

ب- بيت الشيخ أبي المصعود:

في علوية هذا المكان تخيم المظاهر الدينية التي نرى استقطاب الناس حول أحوالها؛ لقسميتها عندهم، ولتلقى العلم عن هذا الشيخ الجليل الذي ألفناه يحظى بمكانة عالية في قلوبهم. إذ يبين الراوي الدخلي أنه على الرغم من أن ((عندهم كبير، غير أن هدوء البيت لم يخفصه صوت عالٍ، فوق حشبة مغطاة ببقايا سجادة

(2) ونظر: جماليات المكان في الرواية العربية / 309 - 310 . والسلف الفنية في رواية القمع العربية، نزيه أبو نضال، فصول، ج 3، ص 1998 / ج 1 : 120 - 123.

لم يفن الزمن بهاء ألوانها ، يجلس مولانا الشيخ أبو السعود ، يطيل الإصغاء ، يعرفهم كلهم ، بعضهم حفظ القرآن على يديه عندما قضى من عمره زمنا مجاورا لعمود رخامي في مسجد سيدي سويدان أو مسجد سيدي إسماعيل الأمباني ، يدرس الفقه والأصول ، يفسر المتن ، يشرح الأحاديث والآيات البيِّنات ، يقص التواريخ ((⁵¹⁷) إن ((استرجاع الماضي هو نوع من الحنين إلى الغائب))،⁽⁵¹⁸⁾ والانتطباع الذي يمكن أن يكونه الذهن عن هذا البيت في زمن النص الحالي هو لنتطباع ممزوج بالسيرة الماضية لشخصية أبي السعود ، حيث الانعطاف واضح في انتقال اثر الزمن من خلال معالم المكان وأشياءه المحسوسة (الحشية ، بقايا السجادة) ، إلى حضور الأمكنة وتعددها داخل ذكره هذه الشخصية ؛ ليتبين للقارئ صفة اشتراكهما بعامل اللقَم الذي انعكست صورته على (البيت) بفعل علاقة الانتماء والتداخل للذي لا ينفك قائماً بينه وبين مميزاتها. ليس هذا فحسب بل وجدنا تعدي ذلك بتزايد نسبة العلية عبر الإطلال على خيالات أخرى تنتمي بطبيعتها إلى ما يخص صوفية أبي السعود. ((عند طولفه بالدنيا لا تعنيه معرفة أسماء البلاد ، الدار كبيرة ، لا عرض باد لها ولا طول، وتعليل النفس بالوصول إثم عظيم، لا هذا العام ولا العام الذي يليه يحمل البشري، في زعقته طرح السؤال، عبر البحار السبعة، الأراضي السبع، تجاوز قاف، واق للوق، جزئير السماء، ونفذ عبر بطن الحوت ، يرى يعني وجده سريرة المنتهى ، غاية الأمل))⁽⁵¹⁹⁾

فلاحظ أن البيت هنا قد تحول إلى دار كبيرة تجاوزت جغرافيتها حدوده مساحتها المعقولة بفعل الحاملة الروحية التي استثمرها الشيخ والتي كشفت لخيال

(517) الزيني بركنت / 43 .

(518) التقبيل بالأمكنة ، مهدي يونس ، الأكلام ، ج19 ، ص 2002 / 19 .

° ينظر : الفصل الأول من البحث / 55.

(519) الزيني بركنت / 180 .

بصره أمكنة متعددة، بعض منها له وجود حقيقي وبعضها الآخر خرافي، رُمز بهما للمبالغة في القدرة الخارقة على التحرك والانتقال إلى أفاصي أطراف الأرض من جميع جهاتها، وأعلى منازل السماء حيث سدرة المنتهى.

وكل ذلك هو مما يسمى عند الصوفية بمصطلح (الكشف الحسي) الذي يعني بأنه «الكشف عن الأماكن البعيدة التي تقع خارج دائرة المحسوسات، ومشاهدة صورها، واختراق الحجب الحسية التي دونها، ويسمون صاحب الكشف بأنه قد رفع الغطاء له، فلا شيء يحجب حواسه»⁽⁵²⁰⁾. ثم نجد معتقداً آخر يؤمن به الشيخ أبو السعود ويتبعه فيه طلابه ومريدوه. «الوقت ذاته من كل عام، البيت يفتح للمريدين، طلاب الحق الجوالين، الساعين حبا في أهل البيت، بعضهم التقى فعلا بالنبى إلياس عليه السلام، لم يفن ولم يمِت، النبى إلياس شرب من نبع الحياة فما عاد الموت يقربه، عاش الشيخ أبو السعود على أمل اللقاء به، التزود من حكمته، الاستماع إلى قصص أجيال اندثرت»⁽⁵²¹⁾. ويمتد جانب من مرجعية هذا المعتقد الصوفي القائم على خلود النبى إلياس، وقيامه - عندهم - بتسليك الأقياء ومن هم في عداد الأولياء من المتصوفة، بناءً على ما ورد ذكره في تفسير الآية (123) من سورة الصافات أن إلياس هو الخضر عليه السلام، وقال بعضهم: إنه غير الخضر، وهو موكل على البراري، بينما الخضر موكل على البحار، وكلاهما حيان، يلتقيان كل عام مرة، ويشريان من زمزم ما يكتفيهما إلى العام المقبل⁽⁵²²⁾.

وبالنظر إلى ما جاء في عرف الصوفية من أن الناس يستجدون بهما للخلاص من شر المملطان الجائر أو الحماية من وقوع ضرر ما⁽⁵²³⁾ فإننا نلتصم في أثر ذلك سبباً يقف وراء تحديد ذكرهما في مخيلة الشيخ عند نهايات النص بعد تيقنه

(520) التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) / 185 .

(521) لازمي برككت / 239 .

(522) ينظر: تفسير السمرقندي، نصر بن محمد السمرقندي / 3: 143 وروح المعاني / 15: 322 .

(523) ينظر: التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) / 157 .

من اشتداد الأزمة وتردي الوضع الاجتماعي العام في البلاد نتيجة لتمادي الزيني في ضلالتة للناس وتمويهه لهم بغطاء ديني كاذب من جهة، ثم تولي ذلك مع توتر الأمور بشكل بالغ نتيجة للخوف مما ستؤول إليه الحرب من جهة ثانية.

ومما أعان الشيخ على مكاشفة ما هو موجب للاستجداد بهذين النبيين الخالدين، مكوثه هذه المرة إلى الجانب الأسفل من البيت حيث (السرداب) ، إذ نراه يقول - بحسب ما تمليه عليه صوفيته -: ((من حين لآخر احتاج إلى خلوة .. من أجلها حفرت لنفسي هذا السرداب ، حفرته لجمدي أودعه فيه كلما حارت الروح وأعجزها الزمان))⁽⁵²⁴⁾ . علماً أن الشيخ ((لم ير سيدنا الخضر ، لم يشهد النبي إلياس ، في السرداب ترق الأحران ، توخز النفس كنصل ، سيف حاد ، النبيان الخالدان هجراً الأرض التي يحيا فيها ، رأى الكثير ولم يرها ، ارتعش قلبه بمنظر الموتى في غزوة بربرية ، مدن خيم عليها وباء حصد وأفنى ولم يبق ، (...)) في السرداب سنع نقّة أهل مصر فيه ، سمع كل ما أتاه الزيني ، (...)) لو جاءه النبي إلياس المعاصر لكافة الأزمنة ، فيقول له . أنت المحق ، لم تعرف زمك ، لم تغص فيه لتعرف كوامنه ، لكن لا النبي إلياس ولا الخضر عليه السلام سيرشدانه ، في السرداب خيل له أن الهاتف صاح عليه ، والهاتف يسمع ولا يرى ، ولا يجيء إلا للصالحين إما مرشداً أو محذراً منجياً أو لاتماً))⁽⁵²⁵⁾ . فالخلوة إذن هي أول الطريق إلى المكاشفات والمجاهدات المتحققة بإزالة للحجاب والاطلاع على ما وراءه من أمور وأشياء خفية.⁽⁵²⁶⁾ وهي المؤدية أيضاً لسماع الهواتف التي لها شأن كبير في التنبيه على الأخطاء والإرشاد إلى تصحيح السبل وتقويمها.⁽⁵²⁷⁾ من هنا يمكننا الوقوف على أهمية لجوء الشيخ أبي السعود إلى السرداب بوصفه رمزاً لموطن الأسرار الدفينة

(524) الزيني بركت / 122 .

(525) المصدر نفسه / 240 .

(526) ينظر : ما هو التصوف ، أمين علاء الدين الشاذلي / 160 .

(527) ينظر : التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والمواكب) / 182 .

التي استطاع من خلالها معرفة حقيقة الزيني، وإطلاع بصيرة قلبه على عواقب الانهزام أمام عساكر ابن عثمان التي يعي أنها مستكتمة مدن بلاده كما يكتسح الوباء حياة البشر. وفيما يتجلى للقارئ أن سبب هذه الخلوة في المرداب يتمثل في عاملين هما: عامل الحزن والوجد الملازم لطبيعة أحوال الصوفية،⁽⁵²⁸⁾ وعامل لوم النفس والندم على مباركتة الزيني لول الأمر - كما تم الحديث عنه مسبقاً في الفصل الأول -.

وبناءً على الاستدلال بمرتكز ((الإشارة إلى أن البنى العميقة محدودة ولكن انتظامها في الفضاء المسطحي يتكاثر ويتنوع عبر آلية التحويل والتوليد))،⁽⁵²⁹⁾ يتبين لنا أن المقام العلي والمنزلة الدينية الرفيعة التي يتبوها أبو السعود بوصفه شيخاً ملهماً لمريديه، ومعلماً جليلاً لطلابه، ومقصداً روحياً لمحبيه، هو ما جعل مكانة (البيت) مفتحة في علية على عدة أمكنة أطلقها له عنان خياله الواسع الذي آل بالنتيجة إلى تحويل المكان من حيزه المحدود إلى اللامحدود.

كما نجد في تضاد ذلك الانطلاق مع حصر الجسد بقبو (المرداب) الدال على انكفاء الذات واستبطانها لعق المعرفة بالمجهول ما يشير إلى إمكانية تحويل المكان المحدود الأبعاد إلى ميدان للرياضة والمجاهدة الروحية. وبهذا نصل إلى منتهى العلاقة الجدلية بين جانبي البيت (الأعلى) و(الأسفل) من حيث إن الأول كان تولده للمكاني دالاً على أقصى غايات التحليق الروحي الذي لا يكون إلا لذوي المرتبب العليا من المشايخ، في حين كان الثاني حاملاً لمعاني الضيق والبؤس والحزن واللوم والندم الموجب لمحاسبة النفس وتقيد الجسد.

مع ملاحظة أن كلا الجانبين قد ارتبطا أشد الارتباط بجملة من الشعائر والمعتقدات الصوفية التي تشربت الرواية بأجوائها الدينية.

(528) ينظر: ما هو التصوف / 142 .

(529) شعرة المكان في الرواية الجديدة / 87 .

الفصل الرابع

سياسية الثقافة

تقديم نظري:

. لا شك في أن لكل مجتمع بشري طرازاً ثقافياً خاصاً به، ربما يكون على النقاء مع نظير مقارب له في قواسم مشتركة، أو على اختلاف مع آخر غيره لوجود مفارقات موضوعية يتعارضان فيها، وهو ما يمكن أن ننصّره عن أنظمة الثقافة الشرقية فيما بينها من جهة، أو بين ما يسود فيها وبين السائد في الثقافة الغربية من جهة ثانية؛ وإن تكن هذه أو تلك يبقى عامل للتأثر والتأثير قائماً بين الثقافات، مع بقاء الحق لكل محيط اجتماعي الاحتفاظ بخصوصية مميزة تحدد سلوكيات أفراد المنتمين إليه بتبعيتهم له في شتى المجالات الدينية والاقتصادية والفكرية والسياسية والاجتماعية وسائر أمور الحياة الإنسانية العامة.

فالثقافة ليست نظاماً عالمياً أو مظهراً حياتياً مطلقاً بل هي نظام فرعي منبني على أسس موسومة بالآليات معينة وسمات مصوغة على وفق مبادئ حُنت ضمن إطار قائم على طرف نقض لمجال آخر يدعى (المجال للثقافي)، ولكي يبرز دور الثقافة بوصفها طرفاً مقولماً لضده، فهي بحاجة أبدية إلى وجود مثل هذا الضد؛ إذ تبدو بمقابلتها إياه أنها نظام من العلامات، وللتعبير عن المباشرة بين المجالين يمكن الاستعانة بالثنائيات الآتية: (أداء الإنسان المنتج عمداً / النتائج الطبيعي)، (مبادئ وأصول متفق عليها / مظاهر نتائج ثقافي عوي)، (القدرة على تكثيف القدرة العملية / خاصية العمل على الفطرة)، ففي كل حالة من هذه الحالات تتمثل وجوه الجوهر السيمبوطيقي للثقافة؛⁽⁵³⁰⁾ وذلك بالنظر إلى الجهة الأولى منها على أنها المجدسة لأركان المنظومة الثقافية.

وبعبارة دقيقة، إن ((الذي يُضم تحت عنوان الثقافة، كل ما اتصل بملوك جماعة من الجماعات في مأكلا ومشربها وملبسها وتربيتها لأطفالها وتقاليدها في

(530) ينظر نوح الألية السيمبوطيقي للثقافة، لوتمان ولوسبنسكي، ت: عبد المنعم ثيمة، ضمن كتاب

(نظرة لعلامات في اللغة والأدب والثقافة) / 2 : 296 .

أفراحها وأتراحها وآداب اللباس والتحية عندها.. إلى جانب ما أبدعته من فكر وأب وفن، وما يمسود فيها من أعراف وعادات وقيم ومعتقدات ونظم وسوى ذلك))،⁽⁵³¹⁾ مما يعد دليلاً معيارياً ذا ملامح علامة مميزة لها.

من جانب يتماهى مع الذي نُكر ((أننا نفهم الثقافة على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة، وهي ذكورة تعبر عن نفسها في نظام من الحدود والأعراف))،⁽⁵³²⁾ بمعنى أن ثمة نقطتين أساسيتين تتوفران فيها من دون إغفال لما تحتويه من مقاييس ومعارف وسلوكيات موافقة لتقاليدها العرفية... الخ ؛ الأولى: أن قواعد الثقافة ومواضعاتها لا تتأسس إلا بفعل وجود مجموعة من البشر يعملون على ترسيخها في المجتمع؛ لتعذر تحقيق ذلك مع الفرد الواحد.⁽⁵³³⁾ والثانية: أن هذه للمواضعات محفوظة في سجل الذاكرة، وهي في الوقت نفسه توصف بأنها غير موروثة، لأن ((الإنسان يكتسب ثقافته من المحيط الذي يعيش فيه منذ ولادته من خلال أسرته، ثم يستمر في اكتساب الثقافة من مجتمعه وبواسطة الناس الذين يعيش معهم ويخالطهم؛ وهذا يعني أن لكتساب الثقافة لا يكون غريزياً ولا فطرياً وإنما يتم اكتسابه لها من خلال علاقاته مع الآخرين فيأخذ منهم ويعطيهم))،⁽⁵³⁴⁾ ويمكن إبراز الخواص الأساسية التي تعرفنا على الثقافة بصورة أكثر توضيحاً عبر مجموعة المحاور الآتية:⁽⁵³⁵⁾

-
- (531) المسألة الثقافية بين الأصالة والمعاصرة، عبد الله عبد الدائم، ضمن كتاب (التراث وتحديات العصر في الوطن العربي - الأصالة والمعاصرة-) ، مجموعة بلخين / 688 . وينظر: نظرية الأكراف النبوية والسميائية، توماس جي ونر ، ت: كاظم سعد الدين ، الثقافة الأجنبية ، ج3 - 4 ، من 1997 / 73 .
- (532) حول الآلية التسميولوجية للثقافة / 298 . وينظر: الموزل والعلامة والتكويل / 365 .
- (533) الاتجاهات التسميولوجية المعاصرة / 30 .
- (534) للثقافة الاجتماعية / 81 .
- (535) ينظر: حول الآلية التسميولوجية للثقافة / 298 - 299 ومعدل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، عيسى الشماس/ 84 - 85 ، www.awu_dam.org

- 1- تعد الثقافة في أي حال من الأحوال ظاهرة اجتماعية.
- 2- الثقافة مرهونة بالمجموع البشري، ولكن لا ضير أن تتوسم بطابع فردي حال كون المرء ممثلاً لجماعته أو متكلاً بالنيابة عنهم بوصفه عضواً من أعضاء الجماعة وأحد أفرادها اللقائمين بمهامها.
- 3- يُنظر إلى الثقافة على أن وجودها مرتبط بمنطقة مخصوصة أو أنها ثقافة زمن بعينه أو جماعة بعينها.
- 4- بما أن الثقافة هي ذاكرة فإن تسجيلها لا يتم حال ظهورها أو في مطلع بداياتها، لأنها في هذا الوقت تحديداً على صلة بالماضي المخزون، مع العلم أنه بمجرد التفكير باستحداث ثقافة ما ، يتعذر غض الطرف عن الرؤية المستقبلية المتطلعة لتأمل ما هو قابل للبناء والتنظيم في ضوء أسس جديدة؛ عندئذ يبرح النظام الثقافي مكرساً صوب الاتجاهين، صوب الماضي إثرأء الخبرة عند وضع المنهاج أو البرمجة الحديثة، وصوب المستقبل الذي يتطلع للناس من خلاله إلى تحقيق آمال ما زالت في طور الإعداد والتأهيل.
- 5- السؤال الذي يمكن إثارته بخصوص كون الثقافة تمثل ذاكرة الجماعة، هو هل أن القواعد والمبادئ التي تحول الخبرة للبشرية إلى نظام ثقافي يمكن أن تعد برنامج عمل؟ للحقيقة إن ذلك يتطلب ترجمة تلك الخبرة في نص معين؛ لأن معرفة الصنف النوعي لأي حدث تتم من خلال العنصر اللغوي الذي يعبر عن ماهيته ثم يحيله بعد ذلك إلى للذاكرة، وبهذا يكون لكل نظام صيغته الخاصة. إن انبثاق مكونات النظام الثقافي لا يكون إلا عبر الأسس التي تستند عليها طبيعة المجتمعات البشرية والتي هي على تجدد مستمر لا يفتأ عن أن يصاحب معه تنامياً ذاتياً في مختلف المجالات مهما طال زمن وجودها أو حاولت الاستقرار على منهاج ثابت أو آلية نمطية معينة.
- وينبئ التغير الحاد الذي يطرأ على المجتمعات من فترة لأخرى والذي يؤول

بطبيعة الحال إلى حصول تغير في الآلية الثقافية عن انعكاس ذلك على نوعية السلوك السيمبويطيقي الوارد فيها، بل قد يكون المعنى من أجل تغيير أعراف وطقوس قديمة هو ذاته النظام الجديد، ومن مبررات إحداث هذه النقلة النوعية الإصرار على إدخال صيغ جديدة على السلوك من ناحية، والقوة العلامية التي تتمتع بها الطقوس القديمة من ناحية أخرى، وبالتجاذب بين الاثنين في فرض الهيمنة على المحيط الاجتماعي سيتم خلق علامات جديدة، وبالفنتيجة سيسهم في إعطاء الصفة الإيحائية للثقافة. (536)

ولما كان الإنسان هو المسؤول الأول عن إدارة ذلك التنامي فإنه بعد أكثر ما في الطبيعة انصرافاً إلى الانتقال وعدم الثبات على صورة واحدة، بل إن امتلاكه طاقة التغير هو الشرط الضروري لإحداث التنوع في حياته الاجتماعية، مما سيكون لذلك انعكاس على نظام الثقافة السائد فيها على أساس ارتباط نشاطها وحيويتها بهذه الخاصية الدينامية الموجهة نحو ما يتطلع إليه البشر من تغير في الطور العصري الذي يعيشونه؛ وذلك هو الأصل المتحقق في خلق ثقافات عديدة ومتعاقبة، علماً أن عملية التغير هذه غالباً ما تتخذ منحى تدريجياً في حصولها، وهي تقتضي أن يكون هناك تغير في اللغة؛ لأن تطورها هي الأخرى متحقق في انتقالها من جيل إلى آخر عبر محطات تاريخية متعددة في أنظمة التواصل. (537)

إن لا خلود لظواهر ثقافية ثابتة إلى الأبد؛ لأن أي ظاهرة لا مناص من تعرضها للتتظيم والتغير بتعاقب الأجيال والعصور، لهذا فإن لكل عصر قواعده المنفردة سواء كانت واقعة في حدود نظام المجتمع الواحد، أو كان ثباتها ملحوظاً من نظام اجتماعي إلى آخر.

(536) ينظر: حول الآلية السيمبويطيقية للثقافة / 296 .

(537) ينظر: المصدر نفسه / 308 . وتكثير النسق الاجتماعي على الظواهر الثقافية، كريم عبد ، الأعلام، ع 3 - 54 ، 2004 .

ومما يبدو أن كلمة (النظام) الملاحظ اقترانها بالثقافة تعبر عن وجود عملية منهجية تدخل فيها الأشياء إلى دائرة أخرى غير التي كان عليها حالها الطبيعي، وهي بحسب - ما ذهب إليه بعض الباحثين الموفيت - عملية منمنجة تحيل عناصر المحيط الخارجي إلى صورة ذهنية منتظمة في شكل أنموذج أو نسق سيميائي. (538)

ولفهم العلامات التي تتضمنها الأنساق يتطلب الأمر توفر قدر من الإحاطة الممكنة بالمواضعات والأصول الاجتماعية والثقافية التي تعين على فك مغاليق الرموز أو الايقونات أو للقرائن الدالة على وجودها؛ من منطلق أن الأنساق السيميائية فيها مبنية على أساس الأنموذج السائد في ولقع محيطها الفكري والاجتماعي والثقافي، وتأثير ذلك أن جعل العلامة منسجطة بين الاعتبارية والتعليلية، فما كان منها منسوب بطبيعته إلى الأولى رُكِّد إلى مبدأ المواضعة؛ وما كان من الصنف الثاني استند على العلاقة السببية المنطقية في الوصول إلى الدلالة؛ ومع وجود هذا الاختلاف في خصيصة كل منهما إلا أن تضافهما يبدو وثيقاً في فهم علامات المحيط الاجتماعي الذي لا يخلو من للنسق التواصلية والإرسال المرتبط بالتداولية* التي يفهما طرفاه، من قبيل الخطاب الإشهاري مثلاً. (539) ولاسيما خطاب السلطة للشعب أو الخطاب الديني أو الإداري أو غير ذلك.

هذا يبرز الدور الواضح للميقاق في استكناه المعنى الذي يصل بين العلامة

(538) ينظر: دروس في السيميائيات / 86 . ومعرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، عبد الله إبراهيم وآخرون / 106 - 107.

* تداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعصي هذه العلامات / المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب / 97.

(539) ينظر: / 107 - 108 . وسيميائيات التواصل الاجتماعي / 50.

ومستعملها.)) في الإطار نفسه فإن سيميائيات الثقافة ركزت على هذه الجوانب التي تجعل المعنى يتلون ويتغير بتغير الشروط الثقافية. ستتجلى فضيلة السياق في رحاب السيميائيات التداولية؛ لأن نشاط العلامة مرهون بطبيعة التلقي والاستعمال، فهل هناك قيمة للون الأحمر في غرفة مظلمة؟ فالخصيصة التمثالية للحمرة مرتبطة بالإدراك، وليس بوجود الحمرة في ذاتها فقط)). (540) وهو ما يحدده مقتضى السياق الذي يقصد به من الوجهة الأنثروبولوجية ((البيئة الطبيعية أو الواقع الثقافي للمجتمع)) (541) فكيفما يكون الإدراك الذي ترسم عبره الصورة لذهنية للشيء يتقرر معناه المتغير ضمن أساليب التعامل الحياتية المتفق عليها، ولو رجعنا إلى المثال المذكور فيما يخص اللون الأحمر لرأينا تعدد معانيه بحسب السياقات المنتظم وجوده فيها، إذ إن دلالاته في الغرفة المظلمة تختلف عنها في نظام الزرني الخاص بالمساجين مثلاً، وكلتا الداليتين - في مجتمع ما - هما غير دلالاته في المواقف العاطفية أو مواقف العنف الصاخبة أو حالات الاستشعار بالبرد الشديد وما إلى ذلك من حالات يتباين فيها المعنى الإدراكي للحمرة، فيكون لها في كل حالة تصور مغاير.

إن احتواء النظام المكروس من أجل خلق برنامج نسقي لنموذجي للثقافة على مجموعة من المعايير والقواعد التي تتنوع أساليب الإرسال وصيغته فيها بتنوع عناصرها المكونة لها، جعل من ((الثقافة - باعتبارها آليات لتنظيم المعارف وحفظها في وعي الجماعة - لمشكلة النوعية للامتداد (التواصل) أو الاستمرارية الثقافية، (...)) وعلى سبيل المثال فقد ينظر إلى بعض المعتقدات على أنها عناصر

(540) للدلالات المفتوحة / 110 . وينظر: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، عبد اللطيف محفوظ / 193-194 . والعلامة في بعض المصطلحات والمفاهيم لدى بيرس وفلنشتاين ، مصطفى الكيلاني ، الأقلام ، 4 ، ص 13 / 2001 - 15.

(541) الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، يحيى لعمد، عالم الفكر، مج2، ع3، ص 82 / 1989.

في نص من نصوص ثقافية قديمة في ذات الوقت الذي فقد فيه النظام الشفري لتلك الثقافة)). (542)

ما يلزم التأكيد عليه للدقة فيما تقدم ان هذه المعتقدات والقيم المنصوص عليها في نظام حقبة تاريخية قد فات أو انها لا شك في أنها تبقى محفوظة في تراث الأمة بوصفها إرثاً ممثلاً لعراقة حضارتها وثقافتها الخاصة؛ لكن الأجيال التي تلي تلك الحقبة ليس بالضرورة أن يكون تعاملها مع كل المبادئ والمعتقدات بدرجة الاعتراف نفسها كما لو كان الأمر على عهد نشأتها؛ لأن منها ما تستبدل قيمته أو تحي تماماً.

أما ما انضم منها بطابع الاستمرارية فهو لا يسري على مجموعها الكلي، بل إنه مقصور على بعض منها، ولاسيما ما يتعلق بالأصول الأخلاقية والدينية المسوغة لعامل التقليد والمحاكاة. من هنا فإن أبعاد أي بنية ثقافية ليست بمنأى عن المخالفة في الاعتقاد بالمبدأ أو تطبيقه، نظراً لصيرورة التجدد التي تطرأ على المجتمعات بين الفينة والأخرى، مع الاعتراف المرسخ في بنيات ثقافية عديدة بأن الإنسان الذي ينشد المعاصرة مع القيم الجديدة يعد خارجاً عن دائرة الحدود المتبعة مبلغاً في محيطه الاجتماعي، لدرجة أصبح فيها من البديهي التصور بأن «كل فعل معاكس يعبر الإنسان فيه عن ثقافة غريبة عن ثقافة مجتمعه، فإنه عمل تغريبي يفصل بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه»)). (543) بل قد يعد رفضاً للأصيل؛ لأنه قد حاد عن المألوف الذي ينظر إليه بعين التقادسة.

من جانب مقابل، فإن للاستمرارية التي تنتم بها بعض المظاهر السائدة فائدة تذكر في بناء الأسس الأولى التي تستند عليها انتماء النظام الجديد، إذ إن «الثقافة ترسخ التجربة السابقة بواسطة للتذكر أو الصناعة للتذكيرة. ان الإنسان

(542) حول الآلية السيموطيقية للثقافة / 299 .

(543) الثقافة الاجتماعية / 83 .

يراكم ويعد الإخبار المستعمل لإخخال تصحيحات ضرورية في برامج السلوك؛ ويعني ذلك أن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا السلوك ليس سوى إنجاز لبرنامج معين وهذا البرنامج هو الثقافة)). (544)

وبما أن اللغة هي المحور الرئيس الذي تتمظهر به عناصر ثقافية شتى (معرفة علمية ، فن ، إعلام... الخ)، ويعتمد فهم كبير من العملية التواصلية على دورها الوظيفي، فإنه من الممكن دراستها بوصفها نظاماً يمتلك فاعلية متميزة في العالم الثقافي؛ إذ يتم التعرف على دلالة الظواهر التي تقف وراءها، والتي لها شأن في المحيط الاجتماعي حين يمكن أن تعامل تلك الظاهرة بكونها علامة لغوية؛ أي بمعنى آخر: أن الظواهر التي تتحول عبر اللغة إلى نظام لغوي يمكن أن تصبح بعد ذلك عناصر صالحة للمشاركة في تكوين إطار المجتمع الثقافي. (545) وبهذا تكون أبعاده موجهة بناءً على ما تملبه الاستعمالات اللغوية من أنظمة متداولة، إذ ((يكون المعنى المفاهيمي مهيمناً في الاستخدام الإخباري للغة))، (546) وهو ما يؤكد مقولة: (أن اللغة هي في الحقيقة أسس للثقافة نفسها) (547)

لكن الذي ينبغي الإشارة إليه هو أن الثقافة تلتزم مبدأ الانتقاء في إسناد الوظيفة الدلالية للظاهرة المنتقاة، لهذا يمكن تمييز الظواهر الثقافية الحاملة لمسة الدلالة عن تلك للظواهر التي لها وظائف مغايرة، كمثال السيارة التي تكمن وظيفتها

(544) دروس في السيميائيات / 87 .

(545) ينظر: حول الأكية السيميوطيقية للثقافة / 313 . ولدلالات المقترحة / 123

(546) علم دلالات الألفاظ والمجتمع بجيفري ليتش: ص: الولد محمد، الثقافة الأجنبية، ع1، س/2004 / 5 وينظر: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، صندان بن ذريل / 15 - www.awu-dam.com

(547) تطويل للغة الشعرية، لبرتر لكو، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، تودوروف وبارث وآخرون، ت: احمد المديني / 85 . وينظر: تطويل للتأويل ، جوزيف مارغوليس، ت: كوثر الجزائري، للثقافة الأجنبية ، ع3 ، س/ 1992 / 58 .

فسي النقل وليست فسي للتواصل. (548)

إنّ بالنظر إلى المسألة من جهة ما يدخل ضمن الحقل العلامي، يصبح التركيز معنياً بأنماط التواصل تحديداً، من منطلق ((أن الموضوع الثقافي قد صار بمثابة المحتوى الممكن لأية عملية تواصلية، وإن كل تواصل يستلزم بالضرورة تبادل علامات. من جهة ثانية ينبغي أن ينظر إلى الظواهر الثقافية بوصفها مدلولات يتواصل بها الناس))، (549) وذلك تحويلاً على أساليب تعاملهم المتبلورة في وعيهم الجماعي، وكيفية ممارسة أنماط حياتهم المتشعبة.

ويبدو قسم من الثقافات مهتماً بالشكل معطياً إياه درجة الأولوية، وقسم آخر يؤكد على ترجمة أشكال السلوك الاجتماعي إلى مواقف حياتية معبرة عن مدى الالتزام بمنظومتها المميزة. (550) ومن أمثلة ذلك الفن على عهد الكلاسيكية الأوربية، إذ كان يستوجب الدخول في دائرته مقاييس تحكم على العمل المنتج بالقبول أو الرفض، وكانت النصوص التي توافق النظم الإبداعية، أي التي تحقق المقاييس تلقى استحساناً بوصفها نصوصاً مليئة بالدلالات. (551) وإذا صح الأمر وجب مراعاة للنظر إلى قواعد الأداء الفنية التي تنقل بها الدلالة إلى المتلقي في مقابل حسن اختيار موضوع هذه الدلالة، ليكون مضموناً متلائماً مع النظام المنتج في إطاره، ((ففي الشكل نقف أمام ثنائية التجريد والخص، وفي المضمون نقف أمام ثنائية الخيال والواقع، والجمع بين هذه الأطراف يصعب أن يتم عبر هذه الاستقلالية المغلفة بين الشكل والمضمون)). (552)

من هنا فإن الجانب الشكلي يمكن أن يعد بمثابة الآلية التي تعتمد عليها مفاهيم

(548) دروس في السيميائيات / 87 .

(549) المصدر نفسه / 88 . وينظر: السيميائيات الواسعة / 55 .

(550) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 302 .

(551) ينظر: المصدر نفسه / 303 .

(552) الثقافة السرقاتية (الشكل والمضمون في الإبداع المعاصر)، سير الصلح، الفكر، ج2، ص137/ 1981

أنساق الفكر والثقافة لأجل الإدلاء بالمضامين المتوخى تأثير فكرتها في المتلقي بما يتجاوز حدود التجلي الظاهر، ويضمن -في الوقت نفسه- تحويل العمل من مكوناته المادية التي تتضمن اللسانيات وغير اللسانيات المنقولة عن طريقها إلى أنظمة ذات معنى. صفة القول فيما تم التقديم له بشكل عام أن الإبداع الفني على اختلاف أنواعه الأجناسية التي تشكله والتي منها الرواية، هو أحد المكونات المنضوية تحت بنية للعالم الثقافي، فكما لاحظنا أن من معانيه ما يتعلق بهذا المكون الذي يستطيع الكاتب أن يفاعل بين نصه والمكونات الأخرى المترجمة فيه عبر اللغة الفنية المنتخبة، بوصفها لغة تواصلية مفتوحة على علامات متنوعة يمكن أن تحيل القارئ إلى مجمل لطيف للثقافي.

ومن منطلق ما يعرف به للتأويل من أنه ((كل مقارنة تعتمد على خبرات الذات في التعامل مع النص))⁽⁵⁵³⁾، فللمؤول أن يغني هذه الخبرات من خلال استعائته بمصادر معرفية متعددة: دينية ، إيديولوجية ، تاريخية ، سياسية،.... الخ بغرف منها حجج تأويله للنص قيد الدراسة ليرفده بإسناد ثقافي منوع⁽⁵⁵⁴⁾، يحاول من خلاله الإمام بمعطيات كل سياق أنتجت فيه العلامة.

وان ما يساعد المؤول على فك شفرة للعلامة والوصول إلى دلالتها مرتبط بلغة السياق النصي الذي ترد دوالها فيه، انطلاقاً من صلاحية كونه مجالاً سيميائياً يشي بمقاربات أشياء لها وجود في عالم الواقع والمجتمع؛ وأن للدلالة هي أولاً ((نتاج فعل لغوي متحقق في الوجود بواسطة عملية ذهنية تركيبية، وبما أنها كذلك فإنها ترتبط دائماً بمرجع معين))⁽⁵⁵⁵⁾ وتأثر الباث بواقع مجتمعه يجعله

(553) جمابة العلامة الروقية (الرواية العربية نموذجاً)، جلم حميد جودة ، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية لتربية / 25 .

(554) المؤول والعلامة والتأويل / 365 .

(555) آليات إنتاج النص الروائي / 49 .

منتشياً بتلك العملية التي يعول عليها طريقة استخدامه للغة النصية المحيلة إلى المرجع بوصفه قناة للتوصيل بينه وبين المستقبل.

إن مبعث لفت النظر إلى هذه المسألة هو ما ذهب إليه المهتمون بسيمياء الثقافة من أن النص يعد للعنصر الأول والوحدة الأساسية في النظام الثقافي، وهو - أي النص - من حيث معناه السيميائي لا ينطبق على الرسائل اللغوية العادية فحسب، بل ينطبق على أي احتفال أو عمل فني جميل أو قطعة من للموسيقى أو كل ما يحمل معنى نصياً متكاملًا، فضلاً عن أنه قد يعامل على أنه علامة متكاملة أو مجموعة متوالية من العلامات. (556)

أصحاب هذا الاتجاه أقاموا مبنى العلامة على تركيب ثلاثي متكون من: (557)



إذ رأوا أنه للوصول إلى جوهر المدلول المتشكل في مظهر الذات بتعين النظر إلى طبيعة المرجع الثقافي الذي يحتويه؛ لما له من دور كبير في إرساء الالتباسات العائمة التي قد تعتري عملية التأويل إلى الفهم الأكثر لموضوع النص؛ بحيث ((تبدو خاصية التعالق بديهية؛ لأن النص لا يمكن إنتاجه إلا ضمن فضاء ثقافي، ولا يمكن فهمه أو تأويله إلا من خلال مجموعة من القيم والمقولات التي تتركسها مجموعة ثقافية معينة))؛ (558)

(556) ينظر: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية)، أوسينسكي وآخرون، ت: نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب (أنظمة العلامات) / 2 : 323 .

(557) الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة / 8 .

* نطلق هذه الكلمة "على ما يحول إليه الخطاب وعلى الواقع غير اللغوي كما تشكله تجربة الجماعة البشرية" . أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة / 1 : 179 .

(558) نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الذات ، حسين خيري / 37 .

بخاصة إذا علمنا أن منشئ النص هو أحد أفراد هذه المجموعة، ومن المؤثرين والمتأثرين بها، فذلك يطرح ميرر اهتمامه بسفرها التاريخي، واستلهام تراثها في العمل الذي يرونو من خلال إنتاجه محاولة استنطاق الحاضر الجماعي الذي يعيشه بلغة قديمة.

عند هذا التصور يمكن أن يثار أكثر من سؤال، هل أن العمل - محدداً في الرواية التي من هذا النمط - يتخذ من الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي فتكون ثمة مرجعيتان، إحداهما حقيقية مستقاة من الوقائع التاريخية، وأخرى تخيلية مرتبطة بالحدث الروائي؟ ثم السؤال عن كيفية اشتغال الحدث التاريخي (الحقيقي) في صلب الحدث الروائي (التخيلي)؟ هاتان مسلمات تحتان الانتقال من المرجع إلى البحث عن آليات وطرائق اشتغاله في النص.⁽⁵⁵⁹⁾

وبالنظر إلى أن ((النص يشكل بطاقة هوية أساسية بالنسبة لكاتبه))،⁽⁵⁶⁰⁾ نجد الغبطاني من خلال انتماء عضويته إلى كنف المجتمع المصري يحاول إبراز جوانب من سفر بنى الثقافة التي تنتظم واقع القاهرة في عهد المماليك، وذلك باستخدامه مجموعة من الآليات للعلامية الراصدة لطبيعة نظام عصرهم، وبناء لغة نصه التاريخي على أسس فنية معتمدة.

(559) ينظر: هل لدينا رواية تاريخية، عبد الفتاح الحمري، أصول، مج 16، ع 3، س 1998 / 61. وتجديد الحديث عن الرواية التاريخية، عبد الله أبو هيف، صان، ع 102، س 2003 / 84. و مفارقة النص الأدبي لمرجه، نور الدين السيد ضمن كتاب (السيمية). والنص الأدبي / 187. والروائي للتاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني، صين يوسف صين، أدب الرافدين، ع 24، س 1992 / 177. (560) حضور التراث والتاريخ في الكتابة الروائية، مخلوف علم، المساملة، ع 1، س 1991 / 40.

المبحث الأول معالم ثقافة العصر

في الحياة تجارب كثيرة ترسخها النفوس وتحفظ بها الأذهان، ولاسيما إذا كانت ذات شأن كبير تستدعي الوقوف عندها حقيقة الأمر بـ ((أن التجارب الشعورية نصيب مشترك بين البشر، إذ هي سمات من حياتهم في تقاطعها الذاتي مع النفس، وفي اتصالها بالآخرين وانعكاس ما يجري بينهم عليها)). (561) مما يعني أنه من خلال هذه التجارب يمكن أن يتشكل الحقل المرجعي (562) الذي تتكون في ظله اللحمة الشعبية للمجتمع.

وكاتبنا عاش حياة واقعية قرأ ما يماثل صورتها في متون التاريخ، فوجد أن معالمها تتكرر في حاضر مجتمعه المصري، وإن بدت للمسافة الزمنية بعيدة المدى بين عصر المماليك والعصر الذي أُنشِج فيه النص إلا أن ((النقلة بين العصور يخف وقعها إذا كانت الأواصر قائمة في طرفي المعادلة))، (563) وكان الكاتب شاهداً على أهم أحداثها وكبرى تجلياتها التاريخية، عندها بقوى الدافع عنده نحو المبادرة في التعبير عن حال الجماعة وضميرها، إذ لا فكاك بين الكاتب والجماعة في الإقرار بواقع حال إنساني تنكبده مشقة الحصار النفسي المؤلم في ظل سياسة مهينة؛ ومن باب أولى يجدر أن لا يتصل من مسؤوليته الاجتماعية التي يمكن أن يتم بها نصه المنيق عن قناعة ضرورة القيام بهذه المسؤولية. إذن فالممارسة الفعلية لقيم الحياة هي التي تقرر عامل انتماء الفرد إلى مجموعه البشري، ((وما نعنيه بالممارسة الفعلية هو استحضار السياق الثقافي

(561) جماليات الأسلوب ، فايز الداية / 114 .

(562) دروس في الميثولوجيات / 95 .

(563) جماليات الأسلوب / 116. وينظر: أرض السود (ذاكرة للتاريخ وتاريخ للذاكرة) ، فيصل دراج

، لكرمل ، ع64 ، من 81 - 82 .

باعتباره لحظة زمنية تقوم بتخصيص هذه للقيم زمانياً من خلال إدراجها ضمن مرحلة تاريخية معينة⁽⁵⁶⁴⁾ ومن ثم يمكن أن ((تظهر الثقافة الاجتماعية في العمل الأدبي من خلال رؤيا العالم التي يطرحها الأديب، وهذه الرؤيا ترتبط بظروف البيئة التاريخية، ثقافة وزماناً ومكاناً⁽⁵⁶⁵⁾)).

من هنا اعتمد الغيطاني على طريقة تسجيل الوثائق ليوظف عبرها جوانب كثيرة من تفاصيل يوميات الشعب المصري التي لصطفها من مدونات المؤرخ الشهير ابن إياس الحنفي والتي هي مجموعة في كتابه التاريخي (بدائع الزهور)؛ إذ بالاعتماد على ما جاء في هذا المرجع المهم تم توثيق مشاهد العصر الحقيقية في نص الرواية.

وانه لجدير بالذكر أن ابن إياس يعد المؤرخ الوحيد تقريباً الذي كتب عن الفترة الأخيرة من تاريخ المماليك، وقد اعتمد على نمط الحوايات في سرد الأخبار ومتابعتها بشكل يومي، وذلك فيما يخص مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والإدارية والاقتصادية والأدبية والمعمارية وكذا التقاليد المعهودة في المواسم والأعياد والأزياء والمواكب وغير ذلك⁽⁵⁶⁶⁾، إذن فهو قد سابر الأحداث عن كذب سنة تلو أخرى ذكراً في كل سنة مجرياتها اليومية كما وقعت في عهده تماماً بوصفه شاهد عيان عليها. في حين رأينا أجزاء رواية الزيني مقسمة على عدة مقتطفات وسراقات تحمل في جعبتها مختارات سنوية محددة من دون غيرها ومن دون التزام بالتفاصيل جميعها إلا فيما يخدم الفكرة الرئيسة، ويبرز بعض معالم التراث المصري، ويدفع بالحبكة الروائية إلى الإمام. ومع أن استناد هذه التفاصيل كان على ما هو وارد في المرجع المذكور، لكننا

(564) سيولوجية للشخصيات السردية، (صن للنت).

(565) الثقافة الاجتماعية / 84 . وينظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال / 72 .

(566) ينظر: بدائع الزهور في وقائع الدهور / 1:1 وما بعدها.

من ناحية ثانية لاحظنا توسعها بالخصائص الفنية التي طوّعت لها الحفاظ على منحى شكلها الروائي؛ الأمر الذي جعلنا لا نتردد فيه القول بأن هذه الرواية هي نص جامع بين حرفية النقل الحداثي التاريخي وفنية التحوير في آن واحد.

فضلاً عما يوحى به كلام الغيطاني حين بيّن دافعه الرئيس في جعل إدراكه الذاتي قبل مؤرخ ابن إياس تحديداً، بقوله: ((هناك وجوه اتفاق بين حياتي وواقعي وحياة ابن إياس وواقعه، ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك)).⁽⁵⁶⁷⁾

الذي نريد أن نخلص إليه هو أن قضية التعامل مع التاريخ ليست معناها الاقتصاد عليه فحسب في كتابة النص وإعمال الجانب التخيلي المتصل ببنائه؛ كما لا يعني تقديم مشاهد التاريخ على حساب الفن أو اختيارها بديلاً عنه، وكان مستويات البناء والتجنس مقصورة على الطريقة الأسلوبية فقط، أو هي بمنأى عن طبيعة الأحداث التي تعرض بها؛⁽⁵⁶⁸⁾ إنما يجب أن تؤلى الأخيرة اهتماماً بالفاء، فليتها تقوم المبررات الموضوعية الداعية إلى اعتماد طريقة ما دون سواها، كما أنه من خلالها يمكن أن تُحدد معطيات للشكل الفني المختار. وقد تمثل استدعاء التراث المجسد لثقافة العصر المملوكي في رواية الزيني بركات بما يأتي:

أولاً: الوثائق التاريخية*

هي مدونات رسمية صورت في مجملها مياسة للعصر ووسائل إدارة للنظام فيه من خلال:

أ- اللداعات:

بمقارنة الشكل التعبيري للرواية بمرجعها التاريخي (بدائع الزهور) نجد مؤشرات الاختلاف بين الأسلوب الموجه نحو تكوين تفاصيل الحدث الواقعي

(567) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل السكويات والسبعينيات (ندوة) فصول، ج2، ص213 / 1982.

(568) ينظر: هل لدينا رواية تاريخية / 62 .

* سوف نتطرق في هذه الوثائق إلى تحليل بعض المقوس والمعادن الثقافية والاجتماعية، التي تضمنها ذلك.

بحدافيره، وبين الأسلوب الموجه نحو تشكيل المحور الفكري للحدث نفسه بمنحى فني خاص. فمثلاً وجدنا في الرواية إجحاماً عن ذكر الفلكلور المحيط بحياة المحتسب ابن موسى من حاشية وغلطان ونساء وأبهة معيشية تكبى عن البُعد المتترف للعظمة السياسية والدينية المصحوبة بالمنصب الذي هو فيه.⁽⁵⁶⁹⁾ ودلالة هذا الإجحام كامنة في إعطاء الصورة المتواضعة للزيني، وقسوة الغطاء الديني الذي لا تشوبه شائبة ذاتية تبعده عن الاهتمام بأمور المسلمين أو تحديد به عن رعاية شؤونهم، وجعل مصلحتهم العامة فوق كل شيء، فذلك هو منفذ المموه لهم لإعلاء صيته وتنفيذ كلمته المسموعة؛ خدمة للهدف الذي يدب إليه.

الشيء نظيره يقال من جهة الاختلاف والتمايز عندما ننتبه إلى الطريقة العابرة التي أشار فيها ابن إياس إلى النداءات مندرجاً إياها بين ثنايا سرده التاريخي،⁽⁵⁷⁰⁾ وبين طريقة الغيطاني الذي أضفى صورة تخيلية على طبيعة الخطاب المعلن على الملأ في ذلك العصر، كالنداء الخاص بتسكير البضائع مثلاً أو ما يتعلق بخلافات الأمراء أو نداء التشهير بأذى للزيني وكشف حقيقته عندما قبض عليه، أو النداءات التي أعقبت الهزيمة الكبرى وغيرها.

ولم نر الإعلان الندائي في نص الرواية إلا بعد إشغال الزيني للمنصب الذي وضَع فيه، ومن ذلك :

((نداء يا أهالي مصر

نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر

يا أهالي مصر يأمر مولانا السلطان

بعد أن أطلعه الزيني بركات على حقيقة الحال

(569) ينظر: بدائع الزهور / 10: 1057 .

(570) ينظر: المصدر نفسه / 9: 944 و 1035 ، و 10: 1113 و 1079 و 1056 و 1082 و 1085 و 1091 و 1092 .

برفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر
وسائر أنواع الخضار
وان يبيعه للفلاحون في الأسواق بلا وسيط
حتى تتحط الأثمان
ومن يضبط حارساً أو مملوكاً
من القرانصة أو الجلبان
يتقاضى ضريبة على جمولة خيار أو خضار
عند أي باب من أبواب القاهرة
يشنق بلا معاودة ...)) (571)

اجتزأنا من هذا النداء للطويل ما يبين محطة الإعلام الإذاعي آنذاك بوصفه خطاباً إلاغياً يتم عن اتصافه بالإعلان عن أوامر السلطان المبنية على أساس مطالبات الزيني له، وكما نرى أن هذه الأوامر تعد قوانين نافذة للتطبيق ومفروضة على الوسط الاجتماعي، وبخلافها يعاقب للعاصي أو المتعدي لحدودها عقوبة كبيرة. ومما نلاحظه عند قراءة هذا النداء وغيره من النداءات الواردة في النص الروائي أن كل عبارة منه قد تحددت بسطر منفرد جعلنا نتصور معه كيفية إطلاق المنادي لها، وكأننا نستشعر في إنشاء ندائه يقول: (يا أهالي مصر) فيتوقف عندها برهة، ويستأنف (يا أمراً مولانا السلطان) ويتوقف، ويستأنف قول العبارة التي تليها فيتوقف، وهلم جرا. في حين لم نتلمس هذا الأمر عند قراءتنا للنداءات التي يخلها ابن إياس في مدونه التاريخي، والتي منها: ((نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وأشهر المنداة على لسان السلطان بتسعين البضائع حتى الدقيق، فعز ذلك على السوق وغلغوا للدكاكين أياما واضطربت بسبب ذلك

القاهرة)). (572) فقد جاءت المناداة هنا مقتضبة وغير مفصلة كحال غيرها مما يدور حول الإنباء عن كل الممنجات الاقتصادية والسياسية والدينية والمحلية والموضوعية المختلفة. ثم إن معظم النداءات التي في الرواية قد وظفت لحساب المكانة الشخصية التي يحتلها المحتسب بوصفه الأمر النهائي المتصرف في الأمور كلها، وما ذلك إلا تماشٍ مع الهدف المذكور آنفاً، بدليل أن ما جاء فيها من قوانين ألفيناها صادرة إما بأمر من الزيني أو من السلطان أو من عبد العظيم الصغير في أحد نوابه؛ وما كان منها بأمر من الأخيرين فهو أيضاً يستند على ما تمليه أفكار الزيني وتوجيهاته العملية. ومن منطلق أن الإشهار هو ((الوسيلة الكبرى للتعبير الإيقوني والسمعي والبصري في عصرنا هذا))؛ (573) فقد جعل الفيطاني من رسم النداء بهذه الشاكلة الفنية وسيلة لإطلاع القارئ - بما يقرب من فهمه - على ما كان سائداً في ثقافة مصر المملوكية، ومن ذلك:

((نداء يا أهالي مصر

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

بأمر مولانا السلطان

بإعدام علي بن أبي الجود

ضرباً بالأكف

سيرقص طوال الطريق

كما ترقص للنساء

اضربوه اضربوه

كلما كف فمن ثناء للفرجة

والقصاص من عدو الله

(572) بدائع الزهور / 4: 305 .

(573) ما هي الميمولوجيا / 64 .

عليه الخروج بعد صلاة العصر

يا أهالي مصر))⁽⁵⁷⁴⁾

بصور هذا النداء عرفاً قانونياً كان معمولاً به في النظام السياسي على عهد قديم، وهو يتمثل بالكيفية التي تتم بها الإعدام، والتي تبتعث على الغرابة فعلاً، بالاتضمام المتفق مع ما أدلى به الراوي للرحالة حين سار موكب الإشهار أمام مرآه، فقال: ((هذا أغرب طريق إلى الموت رأيته أو سمعت به)).⁽⁵⁷⁵⁾ والتعجب أو الغرابة هنا لا يعولان على اختلاف ثقافة الرحالة البندي عن ثقافة البلد الذي هو فيه فحسب، بل أيضاً للاختلاف الزمني في الثقافة المصرية نفسها بين عهدها الماضي والحاضر، إذ من المتعارف عليه في الأنظمة القانونية حالياً أن الإعدام يتم إما شنقاً أو رمياً بالرصاص، أما أن يكون إيصال المجرم إلى الموت بالضرب الجماعي وبهذه السخرية المضحكة فذلك ما يتوق إلى ملو له الخاص بعصره، والذي يستند - من دون شك - على محملين مقصودين هما: الذلة والاهانة والتحقير، وهو ما يدخل ضمن العقوبات المعنوية؛ والمحصلة النهائية الآيلة إلى الهلاك المميت، وهو ما يدخل ضمن العقوبات البدنية، مع وضوح طليعة المحمل الأول الذي عن طريقه يتأتى الثاني.

إذ نعلم أنه من غير المعقول أن يلقي الإنسان حقه بمجرد ضربه بالأكف وإن كثرت عليه، ولو كان ملول الأمر مقتصراً على التنفيذ بهذه الطريقة لانتفى ذلك أساساً مع معنى الإعدام للقائم على ((الحكم للصادر بإزهاق روح المحكوم عليه. وتعد عقوبة الإعدام من أشد العقوبات جسامة))،⁽⁵⁷⁶⁾ فكيف إذن يستقيم ذلك مقارنة

(574) لزيبي برككت / 135 .

(575) المصدر نفسه / 138 . * وينظر: المقطع الموضح لهذا الإجراء في الفصل الثاني / 117.

(576) علم العقاب، محمد معروف عبد الله / 48 . وينظر: الأحكام الملزمة في قانون العقوبات، سامر

شويش الدرة / 463 .

بما جاء في بيان السلطان المذاع؟ من هنا كان المدلول النفسي الذي يحمله النداء المذكور اشد وقعاً وابلغ طريقاً إلى الموت من المدلول الجسدي، لاقتزان عقوبة الإعدام بأمر التشهير (الفرجة) أولاً، ثم بالرقص المشابه لرقص النساء ثانياً، مع ملاحظة أن الضرب في هذا النداء لم يقصد منه إيذاء الجسد، وإنما الإجبار على فعل مشين ومخزٍ في العرف الاجتماعي.

إن مصدر التشهير يوضح أنه عقوبة تعزيرية يقصد منها إيلام المجرم نفسياً وإعلام الناس بذلك.⁽⁵⁷⁷⁾ وفي العقوبات التعزيرية يجوز لمن له سلطة التشريع (الوضعي) فرضها إلى حد يصل أحياناً إلى عقوبة الإعدام.⁽⁵⁷⁸⁾

وحين يكون الضرب من ضمن التعزير فهو مقرون باستعمال العصا أو السوط،⁽⁵⁷⁹⁾ إذ من خلالهما يمكن توقع إزهاق روح المذنب في حال عدم تحملته الضربات التي قد يُنوى بها إعدامه. أما الضرب بالأكف كما أُتبع في النداء فهذا يدل على أن إقامة الحد قد اتخذ صورة الانتقام الجماعي الموجه صوب عقوبة شعورية محضة، الغاية منها جعل المحكوم عليه عبرة للآخرين وإنهاك روحه بدرجة عالية من الاستخفاف القاهر والإذلال الساخر. وبالنظر إلى أن ((الرواية وهي تتحدث عن مصائر فردية تغدو أكثر تمثيلاً لحركة مجتمعتها))⁽⁵⁸⁰⁾ يمكن إدراك المعنى الزاجر من تشهير المجرم بهذه الطريقة وبخاصة إذا كان شاغلاً لمنصب جليل تترصده الأنظار الشعبية كمنصب الحسبة.

من هذا أيضاً نرى أن حكم الشيخ المتخذ بحق الزيني بعدما انكشفت بعض حقائقه في المسارات النهائية للنص قد سار بالمتوال للقائم آنذاك على صفة

(577) العقوبة في الفقه الإسلامي ، أحمد فتحي بهسي / 202 .

(578) عقوبة الإعدام بين الإبقاء والإلغاء ، سامي سالم الحاج / 30 .

(579) ينظر: العقوبة في الفقه الإسلامي / 136 .

(580) تجديد الحديث عن الرواية لتاريخية / 84 .

التشهير،⁽⁵⁸¹⁾ وعلى حسب ما جاء في الواقع التاريخي. ((فلما ورد الجواب على الشيخ بذلك أمر بإشهار ابن موسى في القاهرة ثم يشنقونه على باب زويلة، فأخرجوا ابن موسى من زويلة الشيخ للتي في كوم الجارح وهو ماش مكشوف الرأس بكبر طاق وهو في الحديد ينادى عليه: " هذا جزاء من يؤذي المسلمين)).⁽⁵⁸²⁾ وتعلمنا الرواية بذلك ((عندما شرع الشيخ أبو السعود في تجريس الزيني بركات على حماره، شهده في الطرقات ركباً بالمقلوب، قرر الأمير علان الدودار الكبير شنقه على باب بيت قريبه محتكر الفول)).⁽⁵⁸³⁾ فمثار الانتباه في هذا الإجراء ليس الإعدام، ما دلم أنه مقرر شنقاً، فذلك من الطرائق المعهودة، بل بمنحى إشهار الزيني - كما حصل أيضاً مع سابقه علي بن أبي الجود- ((يركب حماراً بالمقلوب مبهدل آخر بهنلة)).⁽⁵⁸⁴⁾

ويرجع أصل هذه العادة إلى عهد الخليفة (عمر بن الخطاب) رضي الله عنه حين أمر بتأليب شاهد الزور، وذلك بقلب ركوبه الدابة وتسمويد وجهه لقلبه الحديث بشهادته.⁽⁵⁸⁵⁾ ولا ريب أن الغرض من ذلك هو خلق فكرة الردع العام، سعياً إلى القضاء على الملوكميات المشينة.

والذي يبدو أن استئناف هذا الأمر في مجراه المشهر على عهد موضوع الرواية داخل في عداد المصدر القانوني للمعني بـ ((الأصل الذي يرجع إليه الشيء)).⁽⁵⁸⁶⁾ مما يدل على أنه ليس قانوناً مبتدعاً في نظام مجتمع المماليك المصري، وإنما هو مستند على أساس مؤرخ من ذي قبل.

(581) وظر: الزيني بركات / 244 .

(582) بدائع الزهور / 10: 1056 .

(583) الزيني بركات / 263 .

(584) المصدر نفسه / 22 .

(585) المسباسة الشرعية في إصلاح الراعي وفرعية ، ابن تيمية / 120 .

(586) المدخل لدراسة القانون ، عبد الباقي البكري وزهير البشير / 78 .

ومما يجدر ذكره ان نداءات النص قد توزعت على العصرين، عصر السلطنة المملوكية ثم عصر السلطنة العثمانية، مع غلبة الحصة الكبرى للعصر الأول الذي احتوى أحداث الرواية عموماً فيما عدا الصفحات الأخيرة منها. وكان أول إعلام منبئ عن تغير السلطنة هو:

((نداء يا أهالي مصر
 ينهى إليكم الخنكار العظيم
 فاسمعوا من خبأ مملوكاً شفق
 من دارى على أموال مملوك شفق
 فاسمعوا واعوا
 نداء نداء
 يا أهالي مصر
 يا أهالي مصر
 من دل على مكان طومانباي
 له ألف دينار
 من أحضره حياً أو ميتاً
 له ألف دينار
 من حامي الحرمين، والبحار
 سليم شاه الخنكار العظيم)) (587)

تلت هذين الندامين نداءات متعاقبة تعلن عن إحلال النظام السلطوي الجديد، وهي تحتوي على مبدأي التعزيز بـ(الإثابة المادية)، والتهديد بـ(عقوبة الشفق)، مما يوجد له مثيل في كل زمن يشهد تحولاً سياسياً يحاول نشر لوائه الجديد على أرض الواقع المسيطر عليه عنوة.

(587) لازيني بركات / 265 .

ومن منطلق أن ((ما يقوم في أذهاننا من تصور للعالم مرتبط ارتباطاً تكوينياً بما تهيئه اللغة باعتبارها منتوجاً لهذا الواقع أصلاً؛ وباعتبارها منتوجاً للممارسات الاجتماعية فيه كذلك))،⁽⁵⁸⁸⁾ نستطيع من خلال حياة النداء المسمرة عن جانب من جوانب التراث المصري أن نستشف الإشارة اللغوية المتداولة في كيفية بث الأخبار أولاً بأول، وذلك بالنظر إلى صورة خطابها - أعلاه - الموجه إلى الجماهير. فحيث الإشارة تمتلك القدرة على صوغ مادة المحتوى وطريقة استعماله اللغوي.⁽⁵⁸⁹⁾ توقفنا دلالة ما توجي به الومضة الإعلامية (نداء نداء) التي لم نلاحظ تكرارها مسبقاً في النداءات كلها سوى في هذا الموضع من مسار الأحداث، على ترجمة المعطى للتداولي الذي نحمله وللدال على الآتي:

- خطورة المستجدات التي ستُذاع، أو لنقل أهميتها العظمى المطلوبة درجة قصوى تسترعي الانتباه لها.

- إجابة تلف الأنظار والأذهان المترتبة لسماع الأنباء بعد طول لقطاعاتها بسبب ظروف الحرب.

- توصيل الفكرة المعبرة عن طراوة يقين الخبر الذي سيقطع منفذ الإشاعات والتوقعات المترسمة في الأذهان بشأن نتيجة الحرب.

- المعالجة في بث الأسس النظامية التي تقوم عليها الدولة الجديدة وتقديم الأهم منها على المهم، ليتم في البدء إنهاء جنور نظام للماليك السابق تماماً، وإخماد نار المقاومة الجهادية.

فضلاً عن ذلك لاحظنا أن من النداءات ما جاء بشكل متتالٍ يقرأ فيه المنادي (المنيع) نشرة إخبارية مفصلة كاملة؛ وقد بدا ارتباط هذه المتتاليات بحصول تغير

(588) مفهوم المرجعية وإشكالية التكوين في تحليل الخطاب الأدبي، محمد غرماش، الموقف الثقافي، ج9، ص 36 / 1997.

(589) ينظر: في نظرية الإشارة والدلالة، سلام كاظم الأوسي، الموقف الثقافي، ج40، ص 82 / 2002.

في الشريعة السياسية، أو بما له مساس بتغيير المناصب العليا أو نيابتها في نظام السلطة الحاكم، لهذا وجدنا اقتصار ثلاثة مواضع - فقط - على ثوالي خمسة نداءات تباعاً هي : 1- عند بيان شرائع الزيني للناس بعدما استقر أمره في منصب الحسبة. 2- عند نيابة عبد العظيم الصيرفي له في غيبته. 3- عند استيلاء سليم شاه على البلاد.

وأماننا مقطوع واصف لنتالي نداءات المحور الأول عبر ما جاء في تقرير عمرو بن العنوي. ((لم يحدث طواف المنادين من قبل، كل نصف ساعة، بتقديم طبل، وفي كل مرة ينقلون أمراً أو خبراً جديداً إلى الناس، ولكنة ما قالوه من نداءات لم يكرر نداء واحد قط مع أن العادة جرت من قبل أن يردد النداء السلطاني أسبوعاً كاملاً خمس مرات يومياً إلا في حالة وقوع حدث مهول)) (590) فهذا الوصف يقدم لنا صورة تخالف دائرة المؤلف قبل مجيء الزيني إلى الحكم، وهو يعين الفوارق العرفية بينها وبين النهج الجديد في طريقة النداء المعبرة عن اختلاف ثقافي لانت للنظر. وإن عُدَّت هذه الأشباه عموماً من الرتوش الفنية التي استخدمها الكاتب في نصه فلا تغفل دورها المعهم في خلق القدرة التصويرية للغة المبنية على أساس تاريخي يتواءم والنسق الروائي الذي اختاره.

ب- للتقارير:

وهي من الوثائق المهمة التي اعتمدها النص والتي أكتسبته طابعاً سريعاً مقابل لصفة النداء الجهرية، إذ جاء تداولها منحصرأ - فقط - بين أركان السلطة الاستخبارية المنوط إليها دور المحافظة على الأمن العام للدولة والقضاء على أي محاولة ترمي إلى زعزعة نظامها أو الانقلاب ضدها أو حتى انتقادها - كالذي لاحظناه مع ما جرى لسعيد الجهيني - .

ومن جهة أن ((الرواية بوصفها إحدى أنواع تصوير التاريخ الأكثر تفصيلاً

وصديقاً في استجلاء ما حدث في التاريخ))؛⁽⁵⁹¹⁾ بالاستناد على اللغة التي عن طريقها تتكون نتائج ملاحظتنا ومعايشتنا لتلك الأحداث؛⁽⁵⁹²⁾ فقد لمحا في استخدام وثيقة التقرير وجهاً فنياً يحاول الكاتب من خلاله إثبات واحدة من نزعات تلك المصدقية التي يمكن أن نخيل لنا بعض مواضع نظام إدارة الممالك، إذ بحسب إطلاعنا على عدة أجزاء من مؤلف ابن إياس لم نشهد وجود مثل هذا النمط من الوثائق.

أما في الرواية فقد علمنا أن شخصية البصاص الأعظم (زكريا) هو المشرف العام عليها، والذي يبدو أن الغيطاني ابتدع هذا النمط منفذاً فنياً، كي يبين فيه العداء السري بين المحتسب ونائبه بما ينسجم مع سرية ما يُرفع من تقارير. ((أخيراً ما هو مبروك، يحمل لفافة أوراق، طال ترقب زكريا لوصولها، في الصباح ملحه مبروك تقريراً عاجلاً، أعده مقدم بصاصي القاهرة، بحوي حركة الزيني بركات، كيف انتقل من بيته أول الفجر بصحبة طالب أزهرى إلى كوم الجارح، قضى مع الشيخ زمناً، خرج بعده من البيت، ومع أول مجيء الشمس إلى الحواري والدروب، طاف مناد جديد لم يسمعه للناس من قبل، قيل: أنه أحد خدم الزيني، نقل إلى أهل المدينة ما عزم عليه الزيني بركات من ذهاب إلى الأزهر الشريف، عنده كلام سيعلنه على الخلق)).⁽⁵⁹³⁾

فالذي نراه أن صيغة التقرير مفصلة بترقب دقيق، لكن التفصيل قد طوئته عبارات مختصرة للغاية، ولم يكن الاختصار هنا إلا بقصد دفع الأحداث بشكل سريع وصولاً إلى المطالعات التي تتوكل أهميتها مع تقدم الخطوط السردية للرواية، كما يتبين في التقرير المكلف برفعه عمرو بن العدوى واصفاً تباين ردود

(591) الرواية التاريخية، جورج لوكتش، ت: صالح جواد لكلاظم / 7 .

(592) التلويح واللغة والطوم الأسلافية، هانس جادامر، فصول، مج 16، ح 4، س 1998 / ج 2، 342.

(593) الزيني بركات / 59 .

الأفعال على ما جاء في مضامين النداءات التي أطلقها رجال الزيني والتي أنبأت عن برنامج سياسته الجديدة. ونقتطف من هذا التقرير بعض ما جاء في نقاطه الخمس. ((أولاً: كثر للدعاء بعد النداء الأول والرابع للزيني بركات، وكثر الكلام الطيب من سائر الأقواء، خاصة للنساء اللواتي رحن يهتنن ويهرجن ويصحن "أدام الله أيام الزيني"). (594) فهذا رد فعل إيجابي، وإيجابيته طبيعية لان النداعين أقرت فيهما النية بمنع الاحتكار ورد المظالم إلى أهلها. أما ((ثانياً: سمعت بأذني ثلاثة رجال في قهوة (لاتنسى)، أحدهم أعرفه واسمه فتوح الاسكندراني من سكان باب الشعرية، عنده معصرة زيوت، وله من العمر خمسة وخمسون عاماً، يقولون كلاماً له طعم آخر، إذ أبدى فتوح الاسكندراني شكاً وريبة في نداءات الزيني(.....) وفي مقهى آخر صاح رجل اسمه أبو غزالة في مصبغة بحارة الميضية، حقاً ومتى كان أحد الحكام يظهر للعدل ؟)). (595) فقد اتضح أن هناك تخمينات تتردد في أذهان بعضهم، وما زالت ترفض الاعتقاد بصدق نية لنتهاج هذه السياسة، مما يعطينا دلالة على أن واقع حال الناس في ظل النظام القائم سيء جداً ولا يتوقع معه أي خير وإن ظهرت بوادره فربما تكمن وراءها غايات أخرى. ولكي يقوم الروائي بجعل القارئ متواصلاً مع الماضي في روايته فإنه يستعين بخياله على تجسيد معالم العصر الذي يروي عنه، بما يوهم أنها جزء من مظاهر الحياة آنذاك. (596) وحين يتم تحقيق مثل هكذا إيهام، يصبح من المؤكد ((أن الموثوقية التاريخية لواقعة ما متضمنة فاعليتها)). (597) في النص، مع الحفاظ

(594) الزيني بركات / 102 .

(595) للمصدر نفسه / 103 .

(596) الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني / 180 . وينظر: الرواية جنساً أدبياً /

128 . الرواية والتاريخ، طرلا لكيسي، صان ، 118 ، س، 2005 / 36 - 37 .

(597) الرواية لتاريخية / 452.

على فاعلية لبومه الفني.⁽⁵⁹⁸⁾ وقد اقتضى تصوير العالم السري لدولة حاكمة في زمن سالف لزمّن انتاج الرواية بأربعة قرون وزيادة أن يشكل الغيطاني وثيقة التقارير بطريقة فنية موحية بامتثال وجودها في ذلك العصر، فزاهها محددة بوحدة أو اثنتين من هذه الضوابط، (وقت الإصدار، جهة الإصدار، للطرف المستلم)، كما يتمثل في التقرير الآتي: ((عاجل

إلى مقدم بصلصي القاهرة

في يوم الاثنين، في الصباح، حيث خرج الخلق يحتفلون بشم النسيم، يمارسون اللهو والفرجة، رأيت سعيد الجهيني، وفي الحال تواريت عنه، لم يكن بمفرده، إنما تصحبه امرأتان، إحداها كبيرة السن، اقتصت خطواتهما، من باب الخلق إلى حدائق بولاق، وهناك لحق بهما شيخ معمم اسمه ربحان البربروني، اعلم بتردد سعيد على بيته (...)، وسماح هي ابنة الشيخ، وقد امضيا اليوم كله في حدائق بولاق، انفرد سعيد بها مرتين، حدثها وحدثته، وسوف أتابع ما يستجد. عمرو...))⁽⁵⁹⁹⁾

أول التفاتة ينجذب إليها النظر الترسيمية الشكلية للتقرير:

- (عاجل) وهي كلمة تحمل دلالة النبأ المهم والطارئ المنقول حال معرفته على الفور، نراها في الجانب العلوي الأيسر.
- (الطرف الموجه إليه) وهو مكتوب بحجم أكبر وأعمق يتوسط مسار الخط، مما يدل على رفعة مكانته السياسية الأمرة على ضوء التوجيهات العليا من زكريا.
- المضمون النصي الذي ستستأنف فيه تفاصيل المستجدات بأدق ما يمكن.

(598) ينظر: نظرات في الرواية للتاريخية: الألف الجديد، ع15، س2002 / 13 .

(599) الزيني بركلت / 166 .

- التنبيل المتكون من كلمة واحدة (عمر) تشير إلى الطرف المأمور بإعداد التقرير.

وفيما يعنيه هكذا إطار للتقرير أو تصويره على هذه الشاكلة أن الروائي أراد أن يجر القارئ إلى منعطفات يتعايش فيها مع أرواح اللغة التراثية التي يتناولها موضوع الرواية.

وتكوين الانطباع لدى القارئ بحقيقة ما يقرأ عبر ما تملبه عليه مقدرة الكاتب الإبداعية هو أمر معكوف على ((أن صانع الألب ينطلق من لغة موجودة، فيبحث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني)).⁽⁶⁰⁰⁾ وقد بدت لغة التقرير المصطبغة بالإنتمان موافقة- من حيث الماضي- طبيعة الأوساط الإدارية الصارمة آنذاك، وهي في الوقت نفسه يمكن أن نصفها بالوليدة.

ج- الرسائل:

لكي يتجلى في النص قيام مائه على مستندات شرعية ثقافية معينة يتطلب الأمر تحديد مدى اشتغاله على آليات حركية المجتمع الذي يصوره، وكيفية نقله للمظاهر التي تتعلق بالثقافة السائدة فيه والتي تعتمد على مجموعة من الأتباء والدلائل القابلة للفهم.⁽⁶⁰¹⁾

وتأتي الرسائل مكتملة لانتظام الرواية في ظلال البنية الثقافية المنتمية إلى تراث المجتمع المصري. وهي تنهج البناء التقليدي العتيق للرسائل، فتشير إلى عناصر ثلاثة: ديباجة، تخلص، موضوع.⁽⁶⁰²⁾ علماً أن هذه العناصر لم يصر قوامها الكلي في جميع ما جاء من رسائل، فبعضها مدبج مطلعته بالشهادة أو بالصلاة على النبي أو بالبسملة، ومنها ما خلا من الديباجة، وأخرى أقدم

(600) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي / 117 .

(601) ينظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى ميمائية الدال / 72 .

(602) ينظر: الزمن الروائي / 29 .

موضوعها مباشرة بين السطور نظراً لضرورتها الملحة التي استوجب الواقع
الحديثي بأن لا تدع لها للرواية مجالاً مخصصاً في صفحات منفردة وإنما تقدم
انبثاقها المأزوم في الحال لأمر طارئ، كالرسالة التي بعثها زكريا إلى طومانباي
والتي أنقذ بها حياة الزيني.

ولكن مع هذا فقد التزم البناء العام للرسائل بتثبيت اسم المرسل إليه في
العنوان، وتثبيت تاريخ الرسالة ثم اسم المرسل في التذييل الذي ينتهي به نصها، ((
كأنها أوراق عمل في ملف أو سجل تاريخي)).⁽⁶⁰³⁾ مما يمكن أن يحمل هذا
التقديم المتداول للرسائل الواردة في الرواية.

جهة الرسالة	تاريخ الرسالة	مبحث الإرسال :	المضمون
زيني بركات بن موسى الحسبة الشريفة	عشر شوال 912 هجري	كبير بصاصي السلطنة الشهاب الأعظم زكريا بن راضي	بلازة تعارف شفهي، وضرورة اتباع الأصول الدارجة في نظام القضاء
إلى السلطان والأمراء	للتاريخ نفسه	كبير بصاصي السلطنة الشهاب زكريا بن راضي	" التحريض على الزيني، وبيان عواقب ما يقوم به من مخالفات للنظم للقانونية.
إلى كبير بصاصي مصر للشهاب زكريا بن راضي له السلام	ليلة الثلاثاء مبايع ذي القعدة 912هـ	(متولي حسبة الديار المصرية) والي للقاهرة الزيني بركات بن موسى	صورة مفصلة عن الشرائع التي مستتبع، وطلب المساعدة في إعداد منهجية سياسية جديدة

جهة الرسالة	تاريخ الرسالة	مبعث الإرسال	المضمون
إلى الزيني بركات بن موسى متولي حامية القاهرة والديار المصرية	/	(ديوان سر كبير البصاصين ونائب المحتسب) ونائب والي القاهرة ونائب والي القاهرة ودمياط	معلومات دقيقة عن الشيخ ربحان البيروني إلى "ختم"، (زكريا بن راضي)
إلى بلاد المغرب، وصاحب مملك الحيشة، وأمير الهند والصين	للقاهرة جمادى الأول 922هـ	ديوان بصاص السلطنة	اجتماع سري لتدارس أساليب البص المتبعة في نظام كل دولة

تستنتج من هذا التداول المعهود في كتابة الرسائل الرسالة التي نقلت النبأ العظيم المتعلق بفاجعة جيش المماليك، إذ وجدناها قد عنوت وختمت - فقط - بذكر الباعث لها (نائب للشهاب الأعظم المختص بأحوال ابن عثمان وأموره)، وربما كان تعليل ذلك بأن أصبح الأمر معلوماً للقارئ أن أي مكتوب موجه من نائب الشهاب فهو - بالتأكيد - مقصود إلى الشهاب. وثمة إشارتان في العنوان يمكن أن توحيًا بمضمون المكتوب قبل قراءته، الأولى: اختصاص النائب -مع تضمن دلالة وجود أكثر من نائب للشهاب- بمتابعة أخبار ند السلطان الغوري، بمنظار ترقب لثقاتهما في معركة حاسمة لأحد الطرفين، إذ إن ما له علاقة بأحوال أحدهما لا شك في ارتباطه بأحوال الآخر، حتى إن غابت أي منهما حتماً ستسعف نظيرتها بالمطلوب، وقد رأينا فائدة ذلك عندما انقطعت أحوال الغوري وجيشه لاضطراب الأوضاع وتزعمها فاجعت هذه الرسالة لتحسم اللغظ للشائع بفضل توكيل زكريا لنائب مختص بأخبار ابن عثمان. والثانية: إحياء العبارة

المسجلة (مصيبة كبيرة) بإيراد ما هو مريع ولا يطيب له الخاطر.

وتؤسس الرسائل ذائقة فنية مشابهة لطبيعة الدال الثقافي المتبع في التقارير ومتفردة عنها في الوقت نفسه، إذ تنقل الوثيقتان متابعات إخبارية قد كتبت بالأسلوب عينه وبالتكوينات الشكلية المماثلة، وقد علمنا أن صفة التقارير سرية بحتة، أما الرسائل فنلاحظ تعدد لون صبغتها على أكثر من وجه، فتارة تُستحضر ذكرها ضمن مجموعة من النداءات المتتالية، ثم ترد في موضع متأخر عنه،⁽⁶⁰⁴⁾ مما يعطيها معنى متجلياً للعيان بغير صفة التخفي، وتارة تخيم عليها هذه الصفة تماماً حين يرتبط نصها بجهاز البص المهيّب.

((مري لا يطلع عليه مخلوق

رسالة أعدت بمناسبة اجتماع

كبار البصاصين في أنحاء الأرض

وأركان الدنيا الأربعة في القاهرة

(...)) اعد في ديوان

بصاص السلطنة المملوكية

وتلاه للشهاب الأعظم⁽⁶⁰⁵⁾ *

والشكل العمودي الملاحظ يصور في مخطتنا أن الرسالة قد كتبت بالفعل في بطاقة دعوة للحضور إلى القاهرة، إذ لم يكن خط الكتابة لقيماً على حسب عرض الورقة العادية التي كتبت بها بقية الرسائل.

ومن خلال هذه الوثيقة أيضاً أطلعنا على معلمين مهمين: وجود عامل الترجمة الحضاري، كما هو مبين في المطالب الأربعة التي ذُلت بها تفاصيل الاجتماع الخاص بالرسالة أعلاه، التي تقطن الغيطاني برسمها الموحى على أنها كتلوكات

(604) ينظر: الزيني بركات، عنوان الرسالة في ص 99 ونصها في ص 151.

(605) الزيني بركات / 222. * ذكر تاريخ الرسالة في أسفلها.

مبرمجة لكل مطلب وموزعة على عدد الحضور القادمين كل بحسب لغته الخاصة، وذلك بناءً على إشارة زكريا الكلامية.)) أعددت ملاحق خاصة جداً حول عدة مشاكل نواجهها سأقوم بتوزيعها عليكم، كل منها مترجم إلى لغات حضراتكم)). (606) لكن بعد أن تم التوزيع في ختام الاجتماع لم نلمح تسميتها بـ(الملاحق) بل وضع كلمة ذيل مع الرقم في الطرف الأعلى الأيمن ، وقد كان من الممكن أن يكتب (ملحق (1)، ملحق (2)، ملحق (3)... بدلاً من ذيل (1)، ذيل(2)...))، (607) ولعلّ ما يفهم من ذلك إرادة بقاء وحدة هذا الاجتماع في إطار رسائلي موثقة. المعلم الآخر استخدام الحمام الزاجل، وهو ((ضرب من الحمام يرسل إلى مسافات بعيدة بالرسائل)). (608) والذي دل على موجب هذا الضرب في الرواية هو الموضع للحثي المذكور فيه، ((نبذة مرسلّة بالحمام الزاجل إلى الزيني)) (609) تختص بالتعريف عن الشيخ البيروني، إذ كان الزيني في هذه الأثناء مسافراً خارج القاهرة.

د- الفتاوى:

حول قضية الفوائس التي أعلنت نداءات رجال الزيني عن أمر تعليقها أمام كل حارة ومنزل وقصر في القاهرة، والتي أثارت جدلاً عمومياً بخاصة في الوسط العباسي، انبثقت مجموعة من الفتاوى التي أدلت بموقف شيوخ الدين من هذه القضية، إذ يمكن عدّها نقلاً رمزياً لنظرة موضوعية مطلة على واقع ديني متماء مع مصالح المتنفيين في الدولة، بدليل تخلل هذه الفتاوى إيراداً آخر لمجموعة من أقوال الأمراء الكبار بالشأن نفسه.

(606) المصدر نفسه / 233 .

(607) ينظر: المصدر نفسه / 235 - 238 .

(608) للمعجم الوسيط / 1: 389 ، وينظر: لسان العرب / 11: 301 ، وتاج العروس / 29: 115 .

(609) الزيني بركات / 169 .

إذ إن من الموضوعية ما تتجسد معطياته في إمكانية التعبير للفلكلوري النازع إلى سياقات وأبنية فنية تنف وراء كواليسها فهماً لحقائق الواقع الذي يرمز صداه الموضوعي إلى حاضر كتابة النص.⁽⁶¹⁰⁾

وقد جاءت الفتاوى كما يأتي:

((فتوى قاضي قضاة مصر:

" الفوائس تذهب البركة بين الناس "

((.. قاضي الحنفية يقول رأيا مخالفا:

الفوائس تطرد الشياطين ، وتدير الممالك في الليل للغرباء ، وتمنع ممالك الأمراء والمنصر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء .

قاضي القضاة بالديار المصرية:

" خرج أحد كبار العلماء عن الحد، خالف الأصول ونفى الفروع بانحيازهِ إلى صف الفوائس))".⁽⁶¹¹⁾

بحض الأخير ما أدلى به قاضي الحنفية، بل عده من المتعدين للحدود مع أن رأيه يقرب إلى الصحة؛ لأن الشياطين تحب المكوث في الأماكن المظلمة، في حين أن عالم الإنس يميل بطبيعته للفطرية إلى النور ويستأنس به. كما أن توضيح قاضي الحنفية الفائدة من الإضاءة في كثف إساءات الأمراء إلى الخلق قد وضع اليد على السبب الرئيس للمعنى بتفسير معارضة الأجواء السلطوية ورفضها للفوائس؛ تحسباً لقيام أي فتنة تضرب أهدافها ومصالحها، وتحوطاً من نتائج أكيدة مترتبة على قيام هذا الأمر. ذلك هو ما دل عليه بعض ما جاء على لسان الأمراء عند مقابلة السلطان.

(610) ينظر: من تجريد الواقع إلى تشكيكه (قراءة في رواية روح محبث للواد كنديل كنموذج لأدب الواقعية السحرية)، أمجد ريان، القصة، ع104، ص2001 / 85 .

(611) الزيني بركات / 111 - 112 .

((الأمراء الكبار يطلعون إلى القلعة

(...) " مثل هذا الأمر لا يبتدعه إلا إنسان يبغى نشر الفتنة.. والفجور "

" طغلق "

" إنارة المدينة وسهر الليالي على ضوء الفوانيس أمر جارج للهيئة، ومهين

"قنبك"

للسلطنة"

"كافة الأمراء"

(...) "هذا حق.. هذا تمام..

قاضي القضاة عبد البر:

"سجل قاضي الحنفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل ، خالف رأينا ، قال ..

لا.. وهذا حدث مهول)) (612)

فلى الرغم من الخلافات القائمة بين صفوف رجال السلطة (الأمراء)، إلا أن توحيد رأيهم الرافض واشتراك كلمتهم التي وافقها قاضي القضاة - تواطؤاً مع معارضتهم - هو دليل آخر يؤكد صواب فتوى قاضي الحنفية، ذلك أن الإثارة ستهدد - بالفعل - مركزية نفوذهم الذي إن تلاشى تقوضت معه أركان الدولة شيئاً فشيئاً. لهذا سئرى في وثيقة المراسيم تجاوب السلطان معهم بناءً على إدراك ورود هذه الحقيقة التي سيعمم أثرها على الجميع.

هـ- المراسيم:

وهي توجب الاحترام والتتفيذ الإداري على الفور، بوصفها اللغة المعبرة عن جلالة المقام الصادرة منه، بحسب ما تشير إليه عناياتها المتصدرة لها من جانب، وأساليبها الإنشائية للقاضية بصيغة الأمر من جانب آخر، كما يأتي:

- مرسوم شريف : القرار فيه صادر من قلعة الجبل التي تتمركز فيه السلطة العليا، وهو يقضي بتولية الزيني بركات حصة للقاهرة. (613)

(612) الزيني بركات / 112 - 113 .

(613) ينظر: المصدر نفسه / 29 - 30 .

• مرسوم سلطاني : جاء الأمر بأن ((يقصى الشيخ سعيد بن السكيت عن مذهبه كقاض لمذهب الحنفية))⁽⁶¹⁴⁾

• مرسوم سلطاني : تقرر فيه أن ((تبطل عادة الفوائيس.. ويزال ما علق منها، وكأنها لم تكن))⁽⁶¹⁵⁾

إن الشكل الظاهر لهذه المراسيم يعين الاستفهام حول سبب الاختلاف النوعي لعنوان المرسوم الأول عن نظيره المشتركين في العنوان نفسه ؟

يمكن أن نلتمس العلة في ذلك من خلال ربط العنوان بالمضمون السياقي لكل منها ، فالتوسم بوصف (الشريف) يشير - فضلاً عن شرف المصدر وعلو مكانته- إلى عظم شأن القرار الذي يحتويه، ومن ثم إلى شرف القدر الكبير المرتبط بمنصب الحسبة وهيبة شاعها على حسب ما يمليه للنظام الاجتماعي آنذاك. وبوصفها مرتبة وظيفية تختص بكل أمر جليل سياسياً واقتصادياً ودينياً، يمكن انعكاس دلالة الشرف وجلالة القدر على من يتسلمها أيضاً، وما يؤكد ذلك هو تضمن القرار ثناءً واضحاً على شخصية الزيني الموفورة بالمكارم والصفات الحسنة وتوصيته بالانترام بها في الوقت نفسه.

فضلاً عن ذلك نلمح للصيغة التقريرية المباشرة التي جاءت في نهاية المرسوم، ((هذا ما رأيناه، وبه أمرنا))⁽⁶¹⁶⁾ فلفظة الأمر المعنية بـ ((طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء))⁽⁶¹⁷⁾ قد صرّح بها؛ وهو ما لم يكن في المرسومين الثاني والثالث اللذين تحدد كل منهما في سطر واحد فقط.

ومن وجهة نظر مطروحة، يبدو أن هذين المرسومين قد تأثرا بالتجاور النصي

(614) المصدر نفسه / 117 .

(615) المصدر نفسه / 118 .

(616) الزيني بركت / 30 .

(617) جواهر البلاغة / 49 .

الذي انبثقا في ضوئه، لان كليهما جاءا على ضوء مجموعة من ردود الأفعال الماثرة حول القضية التي أشير إليها في وثيقة الفتاوى، فالمرسوم الثاني المتعلق بإقصاء قاضي الحنفية هو نتيجة قرارية أصدرت ضد فتواه التي خالفت الرأي العام القائل بإلغاء هذا الأمر؛ وقد تبعت المرسوم نبذة من رسالة مبعوثة من قاضي قضاء مصر إلى السلطان تبارك هذا القرار. وكذلك المرسوم الثالث الذي تلا صدور الثاني مباشرة والقاضي بإبطال القوانين، إذ أعقبته نبذة من رسالة وجهها أمراء الدولة وأكابرها إلى السلطان تبارك له ذلك أيضاً، الأمر الذي يشير إلى التناقض الموجود في صفوف الطبقة السياسية، والوقوف ضد أي مبادرة إصلاحية تحاول التخفيف من وطأة المماليك، فقد يكون في إضاعة أحياء القاهرة وطرقها بالفوانين ليلاً بداية ملهمة لكثف ممارسات ظلمهم وطيغانهم.⁽⁶¹⁸⁾ إن يمكن ان نفهم لفراد المرسوم الأول بوصف (الشريف) كان نتيجة لتعلق مضمونه بموضوع الحسبة ذي الشأن الكبير والمهم في نطاق المجتمع والدولة، في حين تعلق المرسومان السلطانيان بموضوع بعد ثانوياً بل هامشياً بالقياس إلى الأول؛ علماً أن المراسيم الثلاثة قد صدرت من جهة واحدة تجسدها جلالة (السلطان).

و- الخطب:

من مكملات الأرشيف الذي قامت عليه الرواية خطب الجمعة الممتدة على مسارات أحداثها التاريخية، وهي تعد من الخطابات الاشهارية (الدينية / السياسية) التي يتحدث فيها الخطيب السياسي أمام الناس وجهاً لوجه، مع الإعلان عن نية إلقاء الخطبة قبل موعدها سلفاً، إلا إذا كان الأمر طارئاً من قبيل رد إشاعة ما، فقد ((أشيع أن الزيني ينوي للجمع بين القضاء والحسبة، ورد الزيني على هذا بركوبه بغلته وتوجهه إلى جامع الأزهر لصلاة الجمعة، خطب في الناس ناقياً كل ما يتردد عنه، قال ان الحسبة تقتضي منه وعياً ويقظة، فهل يتحمل عبء الجمع

(618) ينظر: لزم الروائي / 32 .

بينها وبين مهام أخرى، هلك الناس له، كبروا، حاولوا تقبيل عباة)).⁽⁶¹⁹⁾ وهذا دال على أن للخطبة دوراً كبيراً في تأسيس تأييد شعبي موسع للخطيب، ولا سيما إذا كان قاصداً استقطابه من أجل هدف ما، وبالطبع لا يكون له ذلك إلا إذا عُرف بقوة التعبير، وشدة التأثير في كبر قدر ممكن من الناس بمختلف الفئات والشرائح التي تضمها مجموعهم المحتشدة الحاضرة للاستماع إليه. إذ الخطابة «صناعة علمية يمكن معها إقناع الجمهور فيما يرد تصديقهم به بقدر الإمكان».⁽⁶²⁰⁾ وعلى الخطيب في هذه الحال انتقاء طرائق خطابية مميزة تجتذب إليها عقول شتى.

ولا يعني الأمر ما يخص كلمات لللسان فصص، بل يشمل كل ما تتجه الممارسة من أشياء وإيماءات أو كلمات تحتاجها شعائرها المندرجة ضمن دائرة الأشكال الثقافية التي من خلالها تتحدّد بعض نماذج للشخصية إلى الجماعة، اعتماداً على كون هذه الدائرة هي إحدى طرائق التفاعل الحثيث بين الفرد ووسطه الثقافي.⁽⁶²¹⁾ من هنا لاحظنا أن الزيني قد تخير من بين الصلوات صلاة الجمعة بوصفها شعيرة دينية معروفة وجوبها في كل أسبوع بتجمع المسلمين في الجوامع لأداء الصلاة والاستماع لما يقال من على المنابر.

ولم تكن خطبه وعظية وإنما سياسية، أبرزها خطبته في الجامع الأزهر التي جاءت بروايتي الرحالة والجهيني على اثر ما شهداه فيها، فعلى رواية الأول ((لم يتحدث ابن موسى إلا بعد هدوء الضجة " (..)

أنتم أخوتي .. يا أخوتي ..

هل سرقت واحدا منكم ؟؟

(تألفت الحناجر .. تعد الفراغ ..)

(619) الزيني بركات / 108 .

(620) الجديد في الحكمة، سيد كمونة / 1: 198 .

(621) ينظر: مدخل إلى علم الإنسان / 92 . (عن الفت).

حاشا لله .. هل أتيت فاحشة ؟؟

لا ..

هل ظلمت واحدا منكم ؟؟

وتداخلت الأصوات، علت ، رأيت ابن موسى يشير بيديه(...) وفي لحظة بعينها، قبل تهليل الناس، انطلقت صيحة من أقصى المسجد ، انطلقت في هفوة صمت، تخللت حديث للزيني .. " كذاب... " هنا لم يصدق ابن موسى، صوت نشار، لم أخف تعجبي)).⁽⁶²²⁾

ففي الخطبة استكرر لقلوب الحاضرين عبر النزوع إلى نمط الاستجواب الحوارية الفاعل؛ بيد انه لم يكن مردود هذه الايجابية بنسبة متكاملة تماماً، بل تولدت على إيجابين يعكسان اتجاه المردود بشكل سلبي، إذ يعبر اختلاط الأصوات وتداخلها من دون الوصول إلى الإجابة الصريحة الواضحة عن السؤال المطروح بشأن استقهام للزيني عن ظلمه لأحد من الخلق عن عدم الاتفاق على رأي قاطع تتألف فيه الحناجر كما ألفناها في الإجابة عن سؤاليه الأولين؛ لتأتي الصيحة المكذبة لمصادقية ابن موسى دالاً آخر على السلبية. وقد بدت معضلات هذا الدال قوية من خلال تخير ل انطلاق الصيحة من مكان قصي، حيث الصدى أقوى صوتاً وضمن شمولاً لسماع الحاضرين، إذ لو كان الانطلاق منبعثاً من الصفوف الأمامية أو من مكان قريب إلى الزيني لحكر سماع الصيحة على مجموعة قليلة من دون الجالسين في الأخير. ثم ان تخير توقيت الصيحة في برهة الصمت القصيرة جداً كان له أثر في اختصار الصيحة بكلمة واحدة مدوية لجو الخطبة، وبشكل متلائم مع طبيعة تعبير الرحالة عن ذلك الصمت بالهفوة التي تكل على إيقاع الزيني نفسه في جيبها، فلو لا هذا للتخير المناسب لضاعت الكلمة متلاشية.

(622) للزيني بركات / 200 - 201 .

أما على رواية الجهيني فقد نقلت الحادثة عنها بمنظار توسمت فيه النزعة الصوفية.

((أنت تكذب ..))

أهو للصدى؟؟ أبدا . ربما . عجيب . محير . أصوات أخرى حز الخوف فيها لكنها تتطوق معه في حس موحد شهيد ..

" أنت تكذب . "

" أنت تكذب . " ((623))

إذن في تكرار المشهد تأكيد على حدوثه بين الجموع التي آزرت موقف القائل المتصدي للظلم بـ(نطقها معه في حس موحد)، لكن مما يبدو أن عامل الخوف من عاقبة المصير هو الذي كتم على حسية أصواتها، فأحالتها أصواتاً منطوقة لكنها غير مسموعة ، وطبعها بالدلالة الحية الميتة التي تحملها لفظة (الشهيد).

وهذا يدل على أن التوحد الحسي هنا قد جبل تألف الحناجر التي أوردتها الرحالة على قلب فعلية المعادلة ضد الزيني وليس في مصلحته.

ثانياً: الأرياء:

يعبر الملابس الذي ترتديه مجموعة بشرية معينة في مجتمع ما عن واحد من مظاهر حياتها الثقافية، وهو لا ينفك عن ارتباط نسقه بالتصميم المتداول أو المتعارف عليه في نظامها، والذي يقف نظيراً للنسق اللساني من حيث التواصل.

فقد رأى (بارث) أن الدلائل والعلامات لا توجد إلا بقدر ما يتم الاعتراف بها،⁽⁶²⁴⁾ وأن مفاهيم (سوسير) (اللسان والكلام / الدال والمدلول / التقرير والإيحاء /...) هي أدوات إجرائية من الممكن تطبيقها على الأنساق غير اللسانية، كالطعام واللباس والأثاث وما إلى ذلك، فكما هو الحال في وجود العلاقة الجدلية

(623) لزيني بركات / 213 .

(624) درس السيميولوجيا ، رولان بارت ، ت: عبد السلام بلعبد العالي / 13 .

بين اللسان والكلام على الصعيد اللفظي، أيضاً على صعيد المظهر اللباسي تكون العلاقة قائمة بين الأزياء ومستعملها، حيث للتصميم يعد بمثابة معطى غير ثابت بالنسبة إلى مرتدي الزي، لإمكانية تغيير شكله بحسب مواضع الوسيط الذي يكون هو فيه، وبحسب التغيرات الاجتماعية الطارئة عليه أو ما يسمى بـ (الموضة). (625)

من هنا كان التغيير الحاصل في نظام الأزياء محمولاً على دأب خاصيته النوعية إلى الانزياح عن المعيار أو القاعدة المتبعة في أصول عرف سابق، فهو نظام لظاهرة اجتماعية متوجهة إلى التغيير لا إلى البقاء، ولما كان من الصعب أن يتعامل الزي مع نظام قار يقوده في ثبوت معياري، بدت عال تخليه عن ذلك الثبوت وهجره إلى التجدد الأخذ بأسس الاستمرار أو اللادوام غير مفهومة - عادة - لدى نمية كبيرة من الجماعة التي يتم لها التغيير في أعرافها، من ذلك مثلاً أن تغير ألوان الملابس من لون إلى آخر قد لا يمل به - في نظر الكثيرين - غير سبب داح للاعتقاد بأن الأول أصبح قديماً والثاني هو الجديد، وهذا بدوره راجع إلى نزعة الثقافة البشرية العامة. (626)

لكن عندما يوضع هذا التغيير في نص أدبي لا يبرح فهم الأمر عشوائياً، بل ينبغي دراسة ظاهريته بناءً على فهم المعنى الذي يحتويه الزي، ومعرفة ما إذا كان هذا المعنى يعبر فعلاً عن مقاصد متلائمة مع الحدث المعيش.

والداعي إلى قيام الفهم على هذه المعرفة هو ((أن متعة القارئ لا بد أن تعتمد إلى حد ما على مقدار وضوح الرؤية التي يستطيع بها أن يتخيل (التفاصيل))) (627) ومن ثم لكي يصل إلى فهم الدلالة العميقة التي تقف وراء ظاهرة

(625) ينظر: الدلالات المفتوحة، / 79 . ومعرفة الآخر / 97 .

(626) ينظر: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة / 309 .

(627) قراءة المسرحية، رونالد هين ، ت: محيى الدوري / 67 .

تشكيل الزي واختلافه، عليه ان يعي ان ((تغيير موقع للزي من نسق إلى آخر يؤدي حتماً إلى تغيير في دلالاته)).⁽⁶²⁸⁾

وأول مؤشر جزئي يطلعون على هذه العلامة في نموذج دراستنا هو ما جاء به الزيني من مستجدات. ((له قواعد لا بد من مراعاتها، الالتزام بها، أحياناً يمنع النساء من ارتداء أزياء معينة، ربما منعهن من الخروج إلى الطرقات لتزايد عبث المماليك في بعض الفترات)).⁽⁶²⁹⁾ فهذا قد أشار فعل المنع إلى ترك قيم اجتماعية والأخذ بقواعد لم تكن مألوفة؛ ولو وقفنا على التعليل الظاهر لهذا الفعل من باب الحفاظ على حرمان النساء لوجدناه مقنعاً بالنظر إلى الوظائف الموجبة على عائق المحتسب، لكن مقارنة مع النية المقصودة والهدف المنشود نتلمس تعليلاً خفياً يفيد التضيق على المماليك والحد من تماديهم وفسادهم، من باب الإعلاء من شأن الزيني الخاص بين الخلق، وزيادة في وثوقهم بحرصه على الرعية، والتجليل بسيرته الحسنة في أنظارهم.

في صورة أخرى نقصص لنا الذي كان يلبسه علي بن أبي الجود قبيل القبض عليه ببرهة زمنية، نلمح دلالة تعترتها رمزية الألوان التي اشتملت عليها. ((«سالمة» امرأته الثالثة ، بدأت تخلع عنه ثيابه، عباءة زركش سوداء خفت بالقصب والذهب، عمامته الصفراء الكبيرة الملطقة بشاش لونه أبيض، مثلها لا يرتديها إلا الأمراء مقنمو الألوف، سمح لعلي بن أبي الجود بارتدائها منذ سنة، ينحني بها أمام السلطان، يجالس الأعيان، يشق بها في الموكب، ومعروف "لم تخلق العمامم للكبائر لأي إنسان"، لا يجرو أي شخص على لبسها في حضرة من له المقام ورفعة الشأن، منظر العمامة فوق رأسه يوغر قلوب الحساد، يسوق

(628) تأريخ الزي في العرض المسرحي العراقي ، حيدر جواد كظم ، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل

- كلية للفنون الجميلة / 73 .

(629) الزيني بركلت / 9 .

النميمة، يحرك الدسيمة، علي بن أبي الجود لا يبالي، يعتمد التجول بها، وتحسبها، وإيرازها، وإمالتها إلى الخلف، وإلى قدم، بالذات في أوقات حديثه إلى الأمراء الكبار، حذره بعض الأصحاب ألا يزهو أو يختال بعمامته في حضرته⁽⁶³⁰⁾.

في هذا المقطع تصميم تضافرت فيه عناصر عديدة: (اللون، الشكل، الحجم، الهيئة)، وهو خاص بزي نصبت درجة رقيه على جزأين يمكن أن تتمظهر بهما الصورة المرئية للرداء الخارجي الذي يضم غطاؤه أعضاء الجسم عموماً، هما (العباءة والعمامة)، وقد بدا التركيز على الثانية اشد عمقاً من الأولى، بوصف (العمامة) ترجماناً لبعد معنوي كبير ذي وقع ثقافي تثبتين من خلاله مكانة الشخصية ومرتبته في المجتمع آنذاك، ولأسيما أن سياقها الوارد قد أسهم كثيراً في توجيه هذا المعنى وتأويله بملاحظة تخصص لبسها بـ(الأمير مقدم ألف) الذي يمثل أعلى درجات الأمراء للشاغلين لأهم المناصب،⁽⁶³¹⁾ كما تعد رتبته أعلى الرتب العسكرية في طبقات الجيش المملوكي، إذ تكون له الإمرة على مئة فارس، وهو مقدم على ألف فارس في وقت القتال.⁽⁶³²⁾ من هنا كان وضع هذه العمامة على الرأس إشارة بارزة إلى عظمة قدر صاحبها ومركزه المهم والخطير في الدولة؛ وتلك مدعاة لأن يفتخر بلبسها علي بن أبي الجود، ويتبخر متباهياً بها في كل مقام إلا في حضرة السلطان رئيس الدولة.

وبما أن ((علاقة اللون بالزي ليست علاقة ثابتة تأخذ اتجاهات واحداً))،⁽⁶³³⁾ وأن للتقاليد والأعراف والمعتقدات دوراً كبيراً في كيفية اختيار اللون

(630) لازيني بركت / 20 .

(631) تاريخ المغول والمملوك ، لسد حودت وآخرون / 153 .

(632) العلاقات السياسية بين المماليك والمغول ، فايد حاد علشور / 15 . وينظر : أسماء ومسيلات من تاريخ مصر - القاهرة / 146 .

(633) تأويل لزي في العرض المسرحي العراقي / 79 .

الأزياء،⁽⁶³⁴⁾ فقد بدت الألوان التي اشتمل عليها الزي في المقطع المذكور أنفأ ومقاطع أخرى من الرواية، ذات إحالات مخصصة ومتباعدة من موضع لآخر، إذ معروف عن اللون الأسود ارتباطه بدلالة الحزن والكآبة والتشاؤم، لكنه هنا أحال موضعه المقترن بالعناية المزركشة بالذهب إلى العز والأبهة والفخامة اللافتة للنظر. أما اللونان المكونان لشكل غطاء الرأس (العمامة) فمن ما يحسب وقوعه في النفوس؛ لأن ارتباط الأصفر بالبياض يثير التحفز والتهيج للنشاط.⁽⁶³⁵⁾ وهو ما تتطلبه المسؤولية الملقاة على عاتق مرتديها (مقدمي الألو).⁽⁶³⁶⁾

في مقطع مغاير ترسم فيه مجموعة من أزياء العصر، يتوجه ((زكريا إلى قاعة الثياب البديلة، غرفة طويلة، ضيقة، تحوي كل ما يخطر على بال من ثياب، عائم سلطانية، وأخرى لا يرتديها إلا مقدم الألو، سلاريات، معاطف فرو، سراويل شامية، جلابيب بدوية، فرجيات لمشايع الأزهر، قساطين، جلابيب رخيصة لبائعي حلوى، وجزارين، وتجار فاكهة، زكريا يعرف مقصده هنا، انقضى جبة بيضاء متسخة، عمامة خضراء صغيرة ملفوفة بشال احمر)).⁽⁶³⁶⁾

فلناحظ أن تنوع الأزياء بهيئاتها ومادة صنعها وأشكالها يعبر عن قراءات

(634) ينظر: المصدر نفسه / 80 .

(635) اللغة واللون ، أحمد مختار / 154

(636) للزيني بركات / 60 - 61.

* تروى بعض تلك الأزياء.

- للفرجيات: مفردا الفرجية، هي ثوب فضفاض له كمان وسمان طويلان يتجاوزان كاهلا أطراف الأصابع، ويلبس هذا الثوب أفراد طبقة الطعام. للمعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب، ريدهارت دوزي ، ت: لكرم فاضل / 265.

- اللطالط المصري: هو عبارة عن سترة طويلة من القماش الحريري أو القطني، تكتلى حتى تبلغ كعب القدم، ولها كمان طويلان يتحدان نهاية الأصابع ، لكنهما مشقوقان فوق المعصم قليلا أو نحو منتصف الذراع بحيث أن اليد تبقى مكشوفة. المصدر نفسه / 136.

متعددة بتعدد شرائح المجتمع وطبقاته الشعبية العامة، واختيار زكريا لهذا الملبس أوحى لناظره بأنه أحد أفرادها، وكان من ورائه التخفي عن أنظار الناس والتكرار الباعث على التغافل بين حشودهم لترقب ما يقوله الزيني في أول خطبة له، حرصاً على عدم خلق أي تكلف أو إرباك قد يحصل بين صفوف المستمعين، فيثني الزيني عن قول ما كان يريد إبلاغه لهم. وقد زاد انتقاء الألوان من درجة هذا التكرار الذي يوحى بمظهر رجل الدين الزاهد، ففي لون الجبة الأبيض المتسخ نلتبس معنى مزيجاً بين نقاء النفس وعملها الصالح وبين ما تشوبها من شوائب الحقد والضغينة ؛ أما لون العمامة الأخضر فيمكن أن يؤول بمدى التزام مرتديها بالبعد الديني الذي لفتن -هنا- بالأحمر للتعبير عن مشقة النفس المؤمنة بحمل الهموم والصبر على اللبؤى، وذلك اعتماداً على أن الأحمر يستعمل أحياناً للدلالة على المشقة والشدة. (637)

إن تطبع الألوان بصبغة بانورامية متنوعة المضامين لهو أمر يستوجب الوقوف على أسس اختيارها المعتمد في تصميم للملبوسات ، إذ ((يصبح الرمز اللوني علامة أو إشارة تتكشف دلالاتها كلما غالبت في الابتعاد عن الدلالة المباشرة أو القريبة للألوان، وان الغموض اللوني حالة تثري للعمل الفني وتعمق دلالاته)). (638) من هنا وجدنا ثلوثاً علامائياً ملفتاً للنظر في تشكيلة ملابس الرجال التابعين للمحتسب الجديد. ((أول نواب الزيني يمثنى وراءه ، يتشح بعباءة زركش صفراء وعمامة عادية بلا علامات، يلقونه حمراء فقط تتوسط رباط الشاش المحيط بها)). (639) وفي خطبة الزيني يقول الراوي للحالة: ((فأدخل المسجد ،

(637) اللغة واللون. / 212 .

(638) دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، عيسى عبد الرحمن ، لمجمع

الطلي، مج 50، ص 2003 / 1 : 132 - 133 .

(639) الزيني بركات / 108 .

لمحت رجالا يرتدون ملابس زرقاء بإقانتها صفراء يقفون بين المصلين)). (640)
تتكرر هذه الالتفاتة بشكل أعمق على لسان الجيهني، « لحظة هينة طنت في
أذنيه، ذوو الأردية الزرقاء والياقات الصفراء، زرقاء ، صفراء)) (641)

ففي المقطع الأول الذي يشير إلى بدايات تسلم الزيني منصبه نلاحظ أن اللون
الأصفر قد احتل نسبة كبيرة من الزي، ويُحمل إيرادُه هنا مع صفة العباءة
المزركشة على الناحية الجمالية التي تسر النظر إليها؛ لأن من معانيه - أي
الأصفر - أنه يعكس البهجة والأمل وتوقع السعادة. (642) في حين بدا للون الأحمر
منحصرأ - فقط- في الياقوتة التي تعد من مكمالات الزينة الجمالية أيضا. ولو
أخذنا من معاني الأحمر ما يبعث على الحيوية والقوة الشديدة والريادة والتعاون
والجهد الخلاق، (643) لأدركنا تكامل النية المقصودة من وراء هذا الزي بترجمته
كل هذه المعاني التي يمكن أن يتولد على إثرها الرضا والقبول والأطمئنان النفسي
لدى العامة، بخاصة عند هذا الوقت تحديداً.

لكن في دلالة أعمق يكون فيها الأحمر رمزا إلى الشيء المكروه حينما يأتي
متعلقاً بالزينة التي تجلب الفتنة، (644) يتكشف لنا أن المغزى من تحديد الأحمر
بالحجم الصغير للياقوتة هو ان يقصي عن الأذهان أو يقلل لديها نسبة توقع الشر
الذي ربما لا يختلف فيه المحتسب الجديد عن سلفه.

ويندرج الأمر كذلك على لياقات الصفراء في المقطعين الآخرين، إذ نلاحظ أن
نسبة الأصفر قليلة جدا لارتباط دلالاته بالغرر والخيانة المتواريين خلف النسبة

(640) المصدر نفسه / 198 .

(641) المصدر نفسه / 213

(642) اللغة واللون / 193 .

(643) المصدر نفسه / 192 .

(644) دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي لشريف / 140 .

الطاغية للأزرق، وذلك بالنظر إلى أن اللون الأخير آت على وفق المعنى المائل في ((التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأييدها)).⁽⁶⁴⁵⁾ لكن يبدو أن الجهني قد انتبه تماماً إلى مضمون الأزرق السلمي للبائع على وقوع المكروه،⁽⁶⁴⁶⁾ بما ينسجم مع دلالة الأصفر المذكورة، لهذا نجد أن تردد اللونين في ذهنه ينم عن تركيزه المنفرد والواعي بخيبة الأمل.

وفيه لجدير بالذكر، أن في عبارة (نوي الأردية للزرقاء) المشيرة إلى شعار حزب الوفد في مصر أيام الحكم الملكي،⁽⁶⁴⁷⁾ ما جعل الزبي يأخذ بعداً آخر يتحول بمسار دلالاته صوب الحقبة التي تقرب زمنيتهما من الحاضر التاريخي الذي ولّد نص الرواية في ضوء أجوائه السياسية. وهذا شأن يُعكس به أحد انعطافات الرواية المعاصرة نحو تصوير أزمة المجتمع، وإضاعتها بواقعيّات معروفة تاريخياً.⁽⁶⁴⁸⁾ من هنا بدا فعوى السياق عند هذه النقطة الدلالية غير جارٍ على وصف الملبس بقدر ما هو جارٍ على تجسيد قالب سياسي مرتبط بحزب الحركة التحررية (الوفد) الذي نادى بحقوق الشعب المصري إبان الاحتلال البريطاني.⁽⁶⁴⁹⁾ وهو المبدأ نفسه الذي أظهرت سياسة الزيني العمل به وحاولت بثه بين صفوف الشعب.

ثالثاً: الطقوس والمعتقدات:

إنها من العلامات الثقافية الدالة على ((شكل من أشكال التواصل بين

(645) اللغة واللون / 183 .

(646) دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف / 141 .

(647) اللغة واللون / 78 .

(648) ينظر: الواقعية والرواية المعاصرة، رايونود وليمز، ت: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية، ج4، ص33/1992

(5) ينظر: التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي / 139 - 142 .

(6) سيميائيات التواصل الاجتماعي / 51 .

الجماعات، إذ إن الرسالة / الطقس تبثها الجماعة باسمها ، وبذلك فهي المرسل لا الشخص المفرد)).⁽⁶⁵⁰⁾ وتضم هذه الرسالة مجموعة من ((التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية، والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الإنسان)).⁽⁶⁵¹⁾ وقد أطلعنا على جوانب عديدة منها- فيما سبق- من خلال ما هو وارد في الوثائق وفي غيرها من مبادرات النص ، كالأجواء الخاصة مثلاً باستعراض كيفية التشهير بالمذنبين، وكذلك أجواء الاحتفاء الجماهيري المتجسد في صورة تجيل موكب السلطان الفوري عند خروجه للحرب. ((كان الخليفة قدماه بنحو عشرين خطوة، وكان السلطان ركباً على فرس أشقر عال، بمرج ذهب وكنبوش* وهو لابس عباءة بعلكية بيضاء مطرزة بالذهب على حرير أسود عريض قيل فيه خمسمائة مثقال ذهب (...)) ثم أقبل السنق السلطاني، وخلفه مقدم المماليك سنبل العثماني، وصحبته السلحدارية بالشاش والقماش ، ادخل من باب زويلة، وشق القاهرة في ذلك الموكب الحافل، فارتجت له القاهرة في ذلك اليوم، وارتفعت له الأصوات بالدعاء من العوام الذين خرجوا كلهم، ولم يبق منهم إنسان في بيته، وبدت وجوههم مرعوشة تأثراً وانفعلاً، وانطلقت له النساء بالزغاريد من الطيقان)).⁽⁶⁵²⁾

فقد نقل هذا الموكب معلماً ثقافياً كبيراً يتناسب مضمونه مع جلالة الأمر الذي يلوح ألفقه الخطير قريباً في سماء مصر ألا وهو (الحرب).

يقول ابن إياس عن هذا الموكب: ((فلما شق من القاهرة كانت مزينة بالزينة الحافلة، واسطفت له الناس على الدكاكين بسبب الفرجة، وتركزت له الطبول

(7) أثر التراث الشعبي في تشكيل التصيدة الحربية المعاصرة، كاملي بلحاج/ 121- www.awu-dam.org

* الكنبوش: هو " قناع أو خمار أو ثقب يغطي الوجه". المعجم المفصل بأسماء الملابس / 314.

(652) الزيني برككت / 217 - 218.

والزموه على الدكاكين من باب النصر إلى رأس الرملة، فرجت له القاهرة فسي ذلك اليوم رجاً وابتهجت الناس أي بهجة⁽⁶⁵³⁾. ومما يدل عليه هذا الابتهاج الكرنفالي هو توحيد النزعة الجماهيرية المشجعة والرابطة من قوة جاش الموكب، بل ومؤازرة صبره؛ لأنه مقيم على ملاقاته عدو مبين سيدهم شره البلاد كلها. فيما يقابل ذلك، إن الصورة الجميلة التي خرج بها السلطان متراًساً الموكب، جامعاً انتخابه بين أجمل ألوان الخيل وهو الأشقر⁽⁶⁵⁴⁾، وبين لبس النياض الذي يعد من الألوان المحببة للإنسان، فهو رمز للنعمة التي نراها مصحوبة بأرقى أنواع الأقمشة والمعادن الثمينة، قد ألهمت مشاعر الشعب الوطنية واستدعت إصابه الشديد الدال على الافتخار برئيس جيشه وسلطته. ثم لا شك في أن لذلك أثراً نفسياً بليغاً، لأنه سيخلق نسبة عالية من توقع النصر المأمول في هذه العظمة والأبهة التي بيدي ترتيبها العسكري الفخم أن رجالها على أهبة الاستعداد للنود عن حياض الوطن.

لكن بكسر أفق هذا التوقع نلمح في بداية المقطع المذكور من الرواية وجود علامة يهدد مدلولها السلبي بإذار خطير سيطل حياة الغوري في الحرب، وهي ارتدلو (العباءة البعلبكية). إذ كانت من عاداتهم الاجتماعية تكفين الميت بهذا النوع من الثوب⁽⁶⁵⁵⁾، ومدلول لون العباءة (الأبيض) مستخدم للفرض نفسه. لذا كان لهذه العلامة ارتباط منطقي بالنهاية التي لاحظنا فيها وقوع سلطان الممالك موبناً على فرسه.

وكان من العادات المتبعة أن للنساء ينعين الميت، ويقمن ليالي العزاء بالنسب

(653) بدائع الزهور / 9 : 947.

(654) ينظر: الخيل، أبو عبيدة القمي / 103، نقلًا عن (الألوان في معجم العربية)، عبد الكريم خليفة، مجمع اللغة العربية الأردني، ج33، ص1987 / 9.

(655) ينظر: الأشرف قاصصه الغوري / 16.

والعويل والضرب على الدفوف.⁽⁶⁵⁶⁾ وقد أصدر الزيني بياناً ندائياً بالغالها، وإشهار من تضبط بدق الدف وقت العزاء،⁽⁶⁵⁷⁾ وذلك بقصد الردع الذي يوحى من خلاله إلتواء العمل بإتباع السنة والقضاء على البدع الجاهلية.

ومن المظاهر الثقافية الأخرى التي رأيناها في مسارات النص، الاحتفال بيوم شم النسيم، الذي هو يوم الاثنين من صبيحة عيد معروف عند القبط بهذا الاسم،⁽⁶⁵⁸⁾ وهو من المناسبات العامة في حياة المصريين وما زالت قائمة لحد الآن، إذ يخرج المرتاضون والعشاق إلى المنتزهات والجزر للتمتع بالمنظر الجميلة والانسجام العليقة. وتأتي عمومية الاحتفال الموسمي بهذا اليوم من أن البلاد كانت في عصر المماليك تقيم أعيادها ومناسباتها بشكل جماعي يشترك فيه المسلمون والمسيحيون على سواء.⁽⁶⁵⁹⁾ مما يوحى بوجود قصدية رامية إلى إعطاء صورة تبين كل مظاهر الألفة والمحبة الدالة على التلاحم الشعبي المتين بين أبناء المجتمع المصري بمختلف عقائدهم ولتماءاتهم الدينية والفكرية.

ولم يكن يقتصر إظهار الفرح والسرور على الكبار فحسب بل الصغار أيضاً، ومن ذلك ما ألفناه عند عزل المحتسب السابق. ((من داخل الباطنية خرج صبيان في مصبغة شيخ الصباغين ، صبغوا وجوههم بأحمر وأخضر ، يرقصون ، يظنون .. احزن . احزن . يا حسود .. شالوا علي بن أبي الجود)).⁽⁶⁶⁰⁾

وما يفهم من نقل هذه المظاهر ويثها بين جزئيات الرواية بهذه الطريقة

(656) ينظر: الأشراف للقصود الغوري / 16 .

(657) ينظر: لزيني بركات / 98 - 99 .

* ورد هذا الحرف في المقطع الخاص بتقرير عمرو عن سعد الجيهني في ص 205 من هذا الفصل.

(658) عجائب الآثار ، عبد الرحمن الجبرتي / 2 : 20 . وينظر: لتراث الشعبي المصري ، طياء

شكري / 114 - 115 . وقاموس اللغات والتقاليد والتماثيل المصرية ، أسد أمين / 106 .

(659) ينظر: البحرية في عصر سلاطين المماليك ، إبراهيم حسن سعد / 67 .

(660) لزيني بركات / 27 - 28 .

المتلونة هو الإيمان في خلق للوهم عند القارئ بحقيقة الماضي الذي تقتنع به الأحداث وتوارث خلف ستاره التراثي.

وتزيد على ذلك التهمة استخدام بعض الإشارات العابرة إلى مجالس الشعر والغناء⁽⁶⁶¹⁾ وإلى جوانب من المعتقدات التي توصف بأنها ((ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه، وهي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة من حياة الأمة ومراحل تطورها، لأنها تحمل إرثها الثقافي والفلكلوري الذي صنعه أجيالها في تواصلها مع بعضها بعضاً عبر القول والفعل في لحظة التقاء الماضي مع الحاضر)).⁽⁶⁶²⁾ ومن قبيل ذلك ما يمكن أن نلتمسه في الرواية عبر مسائل الإيمان بالطلاسم والتعاويذ السحرية، والتشاؤم من وقوع بعض الأشياء أو ما يسمى بـ(الفال السيئ).⁽⁶⁶³⁾ إذ إن هذه الأمور كلها كانت وما زالت قائمة حتى اليوم، ولم يمح آثارها تعاقب الأجيال، بل بقيت جزءاً مترسخاً في ممارسات كثير من الشعوب وليس الشعب المصري فقط.

وبهذا يكتمل أمامنا للنسيج النصي المتفاعل مع نواح حياتية متعددة تتوزعها سلوكيات الجماعة في ظل أجواء شعبية معروفة لدى العامة والخاصة، بما تتضمنه من ملامح للرؤية والشمول والعاطفة للمتألفة.

(661) ينظر: الزيني بركت / 89 - 90 .

(662) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة / 121.

(663) ينظر: الزيني بركت / 12 و 50 و 88 و 105 و 175 .

المبحث الثاني

اللغة - ثقافتها وخصوصيتها الثقافية

إن أي عمل روائي لا يخلو من تنوع في درجة مستوياته الفنية، وترجمان الرواية لإبراز هذه المستويات هي (اللغة)، إذ بها يعالج الكاتب عناصر بنائه الأسلوبية، فيوائم بين مجموع ثيماتها ومجموع دوالها.

ولكل وحدة تعريعية من هذا البناء نظامها الخاص الذي يعاد من خلاله تنظيم الارتباط بين عناصر القول فيها وجهة مركزيتها الدلالية، بالنظر إلى أن (فكرة الحقل الدلالي تقوم على إعطاء مفردات اللغة شكلاً تركيبياً)⁽⁶⁶⁴⁾ مميّزاً ينصب عمله مع أبعاد الظاهرة الأدبية في صقل النص من حيث قوة التعبير والدلالة.

والنص الروائي هو جزء مشتق من اللغة الثقافية والمعرفية، لا يتوقف الأمر عند تحليله على النسق العام الذي أنتج ضمنه، وإنما لا بد من الالتفات إلى فنية مقاطعه وجملته وألفاظه المنسوجة في إطار السياق الذي يعنى به ((العلاقة القائمة بين وحدتين أو أكثر في السلسلة الكلامية، فإذا أقررنا بوجود علاقات متميزة بين بعض الوحدات (كلمات، مجموعة من الكلمات، وحدات مركبة متفاوتة الحجم/الطول، يظل التصاؤل عما إذا كانت العلاقات القائمة داخل المقول تنتمي إلى اللغة أو إلى الكلام قائما))،⁽⁶⁶⁵⁾ مع الأخذ بأن ((المعنى في اللغة بوصفها كلاً..هو نظام نسقي، أما المعنى في الكلام أو للتعبير الخاص فسياقي)).⁽⁶⁶⁶⁾ أي إن النسق يقرن محتواه بعمومية للنص، في حين السياق هو ما يندرج ضمن مبناء المؤلف. وعلى هذا يكون ((النص بنية شمولية لبني دلالية: من الحرف

(664) الحقول الدلالية وإنشائية المعنى، أحمد جواد، الفورد، مج30، ع2، ص 44/ 2002 .

(665) أنظمة للعلامات / 1 : 172 .

(666) السيمياء والفتول / 85 .

* تمك هذه العمومية لتشمل النسق الاجتماعي بمعنى أوسع. ينظر: عصر البليوية / 288.

إلى الكلمة إلى السياق إلى النص ثم النصوص الأخرى ((⁶⁶⁷) التي يمكن للكاتب أن يصطفي منها ما يراه مناسباً للتوظيف الفني.

وتعد الرواية النسق اللغوي الذي يحيل على مجموعة من الوحدات اللسانية، إذ يتحدد كل من هذه الوحدات بمظهره الأسلوبي المنتظم مع غيره داخل الوحدة العليا (الكل). (⁶⁶⁸) وعلى ما تقدم يُحمل الوقوف على الظواهر التي تأخذ بنصيب من الإحياء الخاصة باسم الثقافة.

وكان مما التمسنا وجوده بشكل واضح في النموذج دراستنا، الآتي:

أولاً : التناص :

يستدير منشئ النص الأدبي أحياناً تعبيرات مضمونية أو شكلية يجتزئها من نصوص تلقى مع ثيمة الموضوع الذي ترد فيه، وبالطبع إن ذلك ناتج عن تأثيره بمجموعة كبيرة من القراءات والمطالعات التي على إثرها يتكوّن رصيده المعرفي والفكري، بما في ذلك من نصوص دينية أو شعرية أو تاريخية أو حكم مأثورة .. الخ، لتتشكل في النهاية تنوعات نصية محبوكة داخل نسيج العمل المنتج. التي بلورت هذه الظاهرة في الدراسات النقدية الحديثة هي (جوليا كرسنتيها) التي أشارت إلى خاصية استيعاب النص ((لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي يُنتج ضمنه) لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين)، ونحو السيرة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب ((⁶⁶⁹) قابل للاتصال مع مقولاتها.

وقد درست هذه الباحثة علاقة التناص بعملية الكتابة الأدبية من منظور سيميائي ، فكان من جملة ملاحظاتها - باختصار - ما يلي: (⁶⁷⁰)

(667) الخطبة والتكثير (من البابوية إلى التشرقية) ، عبد الله الخزامي / 90 .

(668) ينظر: الخطاب الروائي ، مוחايل باخين ، ت: محمد بركة / 33 .

(669) طم النص ، جوليا كرسنتيها ، ت: فريد الزاهي / 9 - 10 .

(670) ينظر: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ، محمد أنبون ، الكلام ، ع4-5-6 ، ص 1995 / 44-

45 . وينظر: الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، عبد الواسع المصري/ 117 .

- إن التناص هو مزية أساسية من مميزات النص تحيل على نصوص أخرى سابقة له أو معاصرة، ممتصاً إياها ومحولاً لتساق دولها إلى نسقه اللغوي المنتج.
- الكتابة هي فعل الماضي الحاصل قبل وصفه فيها.
- إن جنور الكتابة للروائية منبثقة من الحديث الشفاهي المسمى بـ(الكلام).
- الكلام في مفهوم كرسيفا هو ما يحمل مضامين ثقافية متنوعة.
- ويعول مبرر اهتمامها بالتناص من وجهة سيميائية، على كون السيميائية ذات طبيعة تبادلية مع علوم أخرى،⁽⁶⁷¹⁾ وللنص في ضوء ذلك الانفتاح على مجالات معرفية عديدة، غير أن علاماته في كل منها تحمل دلالة مغايرة ومختلفة.
- إذا فإن تناصه المتداخل معها (يفرض الانتقال من داخل النص إلى خارجه)،⁽⁶⁷²⁾ لأجل تعيين الأساس المرجعي الذي نهل منه واشتغل على طيفه.
- ويطلق (جينييت) مصطلح للتعالّي النصي على ((الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص)).⁽⁶⁷³⁾ أي إن ما يقصده بهذا المصطلح هو ((التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود للغوي)).⁽⁶⁷⁴⁾ وقد بين قيامه على أشكال متعددة من العلاقات هي:⁽⁶⁷⁵⁾

-
- (671) سيميائية كرسيفا (مركزات نظرية في تحليلها السيميائي)، ارشد علي محمد ، الموقف الثقافي ، ع16 ، س1998 / 91 .
 - (672) سيميائية كرسيفا / 92 .
 - (673) سيميائية النص الأدبي ، نور المرتجي / 56 . وينظر: التناص- الآلية النقدية مقرب تاريخي من المناهج النقدية الحديثة، دود سلمان ، الموقف الثقافي ، ع26 ، س2000 / 60 .
 - (674) فنون الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، محمد عزلم / 40 . -www.awu-dam.org
 - (675) ينظر: سيميائية النص الأدبي: 57 - 58 . والانفتاح للنص الروائي / 97 . والرواية والتركيب المردي ، سعيد قطين / 22- 23 .

- 1- علاقة النفاص بحسب تعبير كرسيفا، وتقع الإشارة إليها في الغالب بطريقة أكثر وضوحاً وأدبية، وهي تقابل عند القدماء الاستشهاد والتلميح.
 - 2- العلاقة الحوارية التي يتمثل وجودها - بحسب ما يراه جنيت - في العناوين الرئيسة والفرعية وما بين العناوين وفي المقدمات والذيل والتوطئات، وكذا الهوامش والتعليقات...
 - 3- المبتانصية: وهي مرادفة للعلاقة التي يسميها القدماء بالتعليق والتي تربط نصاً بآخر بنون أن يشير إلى ذكر تسميته.
 - 4- الشامل النصي: وهو أكثر الأنماط تجريداً وتضمناً، وتأخذ علاقته في الإشارة إلى نوع العمل الأدبي عبر ما يكتب على الغلاف (شعر، رواية، .. الخ)
 - 5- علاقة التحويل أو المحاكاة التي تجمع بين النص اللاحق والنص السابق.
- بصورة أساسية تعد العلاقات جميعها التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناسية، وهي لا تخرج عن الدائرة التي تعددت مسمياتها بين الناقدين والدارسين حديثاً التي لا يمكن نكران أصولها المتجذرة في ثقافة الشرق القديمة،⁽⁶⁷⁶⁾ فهي ((تعني إجمالاً موضوعاً ثقافياً يعود تكوينه وتعود أنماط الدلالة الخاصة به ، وذلك بنسباً إلى واقع شكلي مبني سابقاً، واقع يُدرك ويُبنى ويُحول أثناء إنتاج الموضوع وقبله)).⁽⁶⁷⁷⁾ ولاشك في أن ذلك يكون مصحوباً بانسجام تفاعلية العمل

(676) ينظر تفصيل ذلك: أطروحة الدكتوراه (التنصص في شعر العصر الأموي)، بدران عبد الحسين، جامعة الموصل- كلية الآداب / 13-31. وللتنصص في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، أحمد طعمة حبي، عمان، ع115، س2005/ 74-79. وأصول مصطلح التنصص في النقد العربي القديم، فاضل عيود، الموقف الثقافي، ع36، س2001/ 70-75، وفي المحدث نفسه من هذه الدورية (التنصص نظرياً وتطبيقياً)، محمد السامرائي/118. وللتنصص، عبد النبي لصمغيت، رلية مؤتة، مج2، ع2، س1993/ 51 - 52. وللتنصص وإشارات العمل الأدبي، صبري حلفظ، عيون المقالات، ع2، س1986/ 96 - 100.

(677) تدخل للنصوص، هانس جورج روبرشت ، ت: الطاهر الشياخي ورجاء سلامة ، الحياة

مع المدونة المأخوذة التي تصنف تحوله إلى مجالها الخاص؛ مما يجعل الدور الوظيفي كامناً فيما ((يهب النص قيمته ومعناه، ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فك مغاليق نظامه الاشاري ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضاً، لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاً ما... وهو أيضاً الذي يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التي تمكننا من فهم أي نص نتعامل معه))،⁽⁶⁷⁸⁾ بوصفه جزءاً من نظام الثقافة الواسع. وفي الجنس الروائي كثيراً ما تشغل معطيات النص الموضوعية خارج حدود نطاقها المباشر عبر التوسم بصفة الخضوع لتشييد أدبي يعمر اللغة فيها بدلالات ذات أشكال وطرائق تلمس على إثرها الوضعية الايدولوجية - الثقافية التي يريد أن ينقلها الفنان عن مجتمع ما بتعيين مقصود.

بذلك نخلص إلى أن ((كل رواية في كليتها من وجهة نظر اللغة والسوعي اللساني المستثمرين فيها هي هجين (..)، إنه هجين قصدي وواع، منظم أدبياً، وليس مطلقاً مزيجاً معتمداً وآلياً من اللغات (بقوة أكثر، من عناصر اللغة). إن موضوع التهجين الروائي القصدي، هو تشخيص أدبي للغة))،⁽⁶⁷⁹⁾ وقد يتوارى هذا القصد خلف صور عديدة، منها التراث بوصفه رمزاً مليئاً بالإحياء،⁽⁶⁸⁰⁾ ويمكن أن تتجسد من خلاله رؤية المبدع تجاه بيئته المحلية، فيطرح تصورات عن العالم الذي حوله في جراءة وعمق لا يتوانى عن الخوض - عبره - في أبسط التفاصيل وأدقها. وفي رواية مجال دراستنا هذه رأينا - كما هو مبين في المبحث الأول - أن الكاتب قد استحضّر مملوكية التراث المصري في صورة تناصية

الثقافية، ع5، ص1988 / 53 .

(678) للتناص وإشارات العمل الأدبي / 91 - 92 .

(679) الخطاب الروائي / 113 .

(680) ينظر: لطروحات حول التراث، طراد الكبيسي، أفاق عربية، ع6، ص1977 / 51 .

كبيرة مع كتاب ابن إياس (بدائع الزهور)، وهي صورة دالة على وعي الروائي بهذا التراث، وبكيفية صياغته المنسجمة مع روح العصر ومشكلاته.

وثمة نصوص ولقعة ضمن هذا التناص الكبير الذي تتصف علاقته بالشمولية، بعضها منتقاة من المرجع التراثي نفسه، وبعضها الآخر من مخزون الذاكرة الثقافية التي استجمعها للكاتب من متون المعرفة المتنوعة.

أ- التناص الديني:

تداخلت مع سياقات الرواية نماذج متعددة من الاقتباسات والتضمينات، أبرزها ما كان مختاراً من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، بوصفهما أغنى المراجع الدينية التي لا يفتأ الاعتماد على نصوصهما في مختلف المؤلفات وبشئى المواضيع خالداً على مر الأزمنة، لاحتواء متنها المقدس على كل ما يشمل تجارب الإنسان وصراعه الأبدي مع الحياة، ولتقزهما المشرع إلهياً عن كل ما يعكر صفوها أو يناقض أزيمة مسارها الطبيعي. ولقد عمقت هذه الاقتباسات والتضمينات المكملة بعضها بعضاً من الفكرة الموضوعية التي قام عليها النسق العام لرواية الزيني، فقد تم توظيف العديد من الآيات القرآنية والنصوص النبوية في مواضع كثيرة منها، وذلك تحقيقاً للانزياح عن الحقائق التي تضمنتها والعبء الأحداث الجديدة في المجتمع منذ تولي الزيني منصبه من جهة ، ولاكتمال الصورة المرتسمة في الأذهان عن مظاهر الدين للزلفاة التي تبناها نظام سلطة الحكم في خطاباته من جهة موافقة لمجرى تلك الأحداث.

وأغلب ما جاء منها منفرداً بنصوص من كتاب الله العظيم كان تموضعه في البدايات المستهلة لبعض ديباجات الوثائق، كالمرسوم الشريف الذي أبتدئ إصداره الرسمي بقوله تعالى: ((وَلَتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ))⁽⁶⁸¹⁾.

(681) سورة آل عمران: الآية (104).

(وَتَعَاوَنُوا عَلَى الْبِرِّ وَالتَّقْوَىٰ وَلَا تَعَاوَنُوا عَلَى الْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ) (682)). (683)

فالشريعة السياسية التي ينبغي أن يلتزم بخطاها المنسوب الجديد على الحسبة تحتم مسايرة البعد المنهجي العميق الذي تحمله كل من الآيتين الكريميتين.

وعلى دعاية العمل بهذه الشريعة ألفنا قسماً من النداءات الخاصة بتعليمات الزيني تطلق في مستهلها عبارة (نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر) وتكررها بين نارة وأخرى، مع تضمن أغلب موضوعاتها على أسس التعاون المذكورة في الآية الثانية. ولعل الدلالة المقصودة في هذا السياق مبنية على أساس ((أن قدسية الخطاب القرآني (..) تجعل عملية الإقناع بسيطة على المنتج الذي يعرف مبيعاً مقدراً ما يحدثه الخطاب المقتبس من تأثير في شخصية الملتقي)). (684)

والذي يمثل المنتج هنا هو الزيني، في حين المتأثر بالخطاب هو الشعب الذي كان تلقّيه قائماً على الفطرة والبساطة.

كما نجد في بعض الديباجات تولد أكثر من نص يتتابع خطي مباشر، منه ما نصت عليه وحدة الاجتماع:

((بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: "إِنَّ رَبَّكَ لَبَلِيبٌ صَادِقٌ" (685)

قال تعالى: "وَأَنَّ اللَّهَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ" (686)

قال تعالى: "مَا يَلْفُظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ" (687)

(صدق الله العظيم)

(682) سورة المائدة : الآية (2).

(683) الزيني بركات / 29 .

(684) التلصص في شعر المصير الأموي / 51 .

(685) سورة الفجر : الآية (14)

(686) سورة لقوة : الآية (78)

(687) سورة ق : الآية (23)

وقال رسول الله ﷺ: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت" (688) ((689)

فقد تلا هذه النصوص -على ما علمناه سابقاً- مترأس الاجتماع (زكريا)، ولو دققنا النظر في انتخابه الاقتباسات القرآنية الثلاثة، لرأينا تعلق دوالها (الرصد ، علم ما لم يعلمه أحد ، حضور الترقب في كل حين ومكان) بسياق الحديث عن نظام البص الذي نوى زكريا في البدء طرح فكرته المنهجية العامة والتباهي بها أمام جمع الحاضرين.

في الوقت الذي بينت فيه إشارته من خلال اقتباسه الحديث النبوي إلى ما هو مرجو لاتباعه من جانبهم ، فأبى الإدلاء بالخير الذي يخدم مصلحة النظام وتطويره، أو الصمت الذي تبين إيثارهم له عموماً فيما عدا المطلب الذي قدمه أحدهم بشأن مهام البصاصين في الأزمان المقبلة، والذي لم نطلع على بنوده أو حتى نعلم به لولا تنويه زكريا إليه بشكل عابر في نهاية الاجتماع. ويبدو من دافع الغرور الشخصي لديه والاعتزاز العالي بذاته أن جعل الافتخار الكبير بكفاءة جهازه، بسكت الحاضرين مهابةً واعترافاً منهم بتقنية وسائله التي لا يناهضها أي جهاز من أجهزتهم.

ثم لاحظنا تجاوز هذا الغرور إلى حد المناظرة مع نظام كوني متفرد في الصفة والقدرة، ان انبثاق طموحه كان مترتباً على اثر هذا المونولوج: ((يشط الفكر بزكريا، إذ يذكر أن كل إنسان يمشي حاملاً ملكين، ملكاً يرصد الحسنات فوق الكتف الأيمن، والآخر يدون السيئات فوق الأيسر، لا يكفي هذا ، إنما ينتظر ناكر ونكير في القبر، يسألان، يستقصيان ويستفسران، ينتزعان الحقيقة بضرب الميت بهراوات ملائكية لا يعرف أبشع من قسوتها، كم عدد الناس في الدنيا ؟

(688) صحيح البخاري، محمد بن اسماعيل البخاري / 5: 2240

(689) لزيدي بركت / 223.

لكل إنسان ملكان، هل يوجد اتباع لناكر ونكير، لو دفن رجلان في وقت واحد ، كيف يستجوبانهما ؟ كيف يسألان في وقت واحد، ناكر ونكير لا يمكن تولدهما في كل قبر ، الموجود في الدنيا كلها هو الله سبحانه وتعالى، يطيل زكريا التأمل، نظام عظيم وترتيب أروع ، هكذا تمسك الدنيا كلها فلا تفلت حسنة ولا سيئة ، يوماً ما سيخلو إلى نفسه ويضع مطلباً مفصلاً بما يرجوه للبصائين، ما يتمنى مجيئه من أساليب، وسائل سحرية تكشف ما يفكر فيه الإنسان ، أخرى تعيد زما انقضى برمته لمولجة إنسان ينكر ذنباً اقترفه)). (690)

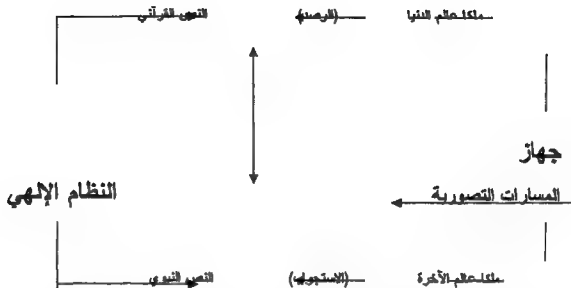
فلاحظ أن الروية الداخلية التي وقف بها الراوي (العليم) على أسرار طبيعة التأمل عند زكريا، قد تضمنت الإشارة إلى اعترافه بعظمة نظام الخالق ﷻ، وهو تأمل نراه متداخلاً ضمناً مع الآية للكرامة: ((إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشَّمَالِ قَعِيدٌ)) (691).

ومع قوله ﷻ: ((إِذَا قُبرَ أَحَدُكُمْ أَوْ الْإِنْسَانُ ثَنَاهُ مَلَكَانِ أَسْوَدَانِ أَرْزَقَانِ يُقَالُ لأَحَدِهِمَا الْمُنْكَرُ وَالْآخَرُ النَّكِيرُ)) (692) وهما مكلفان باستجوابه. فكان الراوي هنا أبان عن نوبان للخاطرة للفكرية بين محوري هذين النصين الذي يكمل أحدهما ثيمة الآخر، مما يمكن أن يوضحه هذا المخطط:

(690) لازني بركت / 94 .

(691) سورة ق الآية (7).

(692) صحيح ابن حبان بترقيب ابن بلان ، محمد بن حبان / 7 : 390



ولأن زكريا يعلم يقيناً بأن هذا النظام المتناهي في الدقة لا يضاهيه أي أسلوب من أساليبه المبتدعة مهما بلغ، لم يكن أمامه بد إلا أن يفتن نفسه بـ (التمني) في أن يرتقي بملكات جهازه إلى بعض من درجة هذا الإتيان.

ومن منطلق ان الاعتماد على القرآن الكريم والحديث النبوي في النص هو ((المرجع الأساس لإقامة العلاقات للتناصية وفق المرجعية الدينية)) (693) التي يعول عليها الكاتب حين يداخلها بين سياقات عمله، يرى الدكتور (شجاع العاني) ان تضمين هذا للمرجع بالذات - أي القرآن والحديث - يعد مثلاً ساطعاً على ما سماه (بافتحين) بالتهجين أي (المزج) الواعي والقصدي في النص الأدبي. (694)

وعليه فإن إكثار الغيظاني من نسبة هذا للمزيج يمكن أن يُفسر بقصد زيادة التثمين على الصورة الانتقادية التي تحملها إشارات روايته صوب الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي السائد في مصر منتصف القرن العشرين.

كما كان لطبيعة نشأته وقراءاته أثر بارز في تناسج كتابته هذه الرواية مع

(693) التلصص في شعر العصر الأموي / 253 .

(694) دليث والخراف المعضومة (دراسة في بلاغة التلصص الأدبي) ، شجاع العاني ، الموقف النقالي،

ع 17 ، س 1998 / 90 .

بعض التضمينات فيها، كتضمن قصة سيدنا موسى (عليه السلام) مع فرعون، والإشارات المتشربة بوحدة التصوف عبر ذكر النبي إلياس والرجل الصالح (الخضر) (عليهما السلام).⁽⁶⁹⁵⁾

وتعويلاً على أحد الأقوال التي تبين نسب بأجوج وأجوج بن ((أنهم من الترك))،⁽⁶⁹⁶⁾ فقد ورد ذكر هؤلاء في نهاية الرواية قبيل وقوع الهزيمة، للدلالة على تضمن ذلك معنى الإشارة إلى جيوش الترك العثمانيين الذين سيجتاحون للبلاد المصرية، فينهبون خيراتها ويهلكون أهلها، مثلما سيجتاح أولئك السد المقام عليهم آخر الزمان، فيفسدون في الأرض بإهلاكهم الحرث والنسل.

ومن النماذج التي يحاكي للغيطاني بها بعض ما جاء في بدائع الزهور، الاقتباس القرآني المتعلق بوصف يوم الهزيمة.⁽⁶⁹⁷⁾

إذ إن السلطان عندما ((بلغه أن عسكر ابن عثمان قد وصل إلى تل الفار ركب صبيحة يوم الأحد وهو يوم نحس مستمر، فبرز فيه إلى قتال ابن عثمان، وكانت الكسرة أولاً على عسكر ابن عثمان، ثم بدل الله سبحانه وتعالى هذا الأمر، وعادت الكسرة على عسكر مصر))،⁽⁶⁹⁸⁾

فكان يوماً استمر - فعلاً - نحسه عليهم بالعذاب والهلاك، مما هو متناسب تماماً مع وصف هذه الآية القرآنية. وفيما يلي جدول مفهرس للاقتباسات والتضمينات الدينية الواردة في رواية الزيني بشكل عام:

(695) بنظر: لازيني برككت / 93 و 212 و 213 و 239 .

(696) الإشاعة لاشريط الساعة / 251 .

(697) لازيني برككت / 245 .

(698) بدائع الزهور / 9 : 1039 .

رقم الصفحة	سياقات ورودها	الاقتباسات والتضمينات
29	إصدار قرار تنصيب الزيني على الحصة.	المقطع المستهل لبداية المرسوم الشريف. قرآن
39	- تعجب زكريا المستفهم عن قدرة الزيني على الوصول الى منصب الحصة بالرشوة.	مقارنة وجود الزيني مع علامة ظهور المسيح الدجال نبوي
162 و 161	- سماع عمرو حوار بعض مشايخ العامة فيما بينهم	نفسه
216	- اكتشاف أبي السعد حقيقة الزيني	نفسه
67 129	- عنوان رسالة زكريا الى الزيني	(اللهم اجعل هذا البلد آمناً). نفسه
222	- عنوان تقرير رفعة مقدم البصاصين إلى الشهاب الأعظم - عنوان الرسالة التي أعدت بمناسبة اجتماع البصاصين	نفسه قرآني
78	جيشان الفرقة الوطنية عند الجهيني	(ولا تلقوا بأيديكم الى التهلكة). قرآني
91 ويتكرر من نفسه في 92 .	حديث زكريا مع احد مستصحبه بشأن عزم الأخير على طلاق زوجته، وكان هذا الحديث من باب التخويف المظهر لقدرات زكريا على اختراق أخص التفاصيل عن حياة كل بصاص يعمل في جهازه.	(أبغض الحلال عند الله الطلاق). نبوي

الاقتباسات والتضمينات	سياقات ورودها	رقم الصفحة
(لو أوتي فرعون مصر بصاصا عظيما نفذ إلى حقيقة الطفل الذي لفته أمه في النهر، لما عرفت الدنيا نبي الله موسى، ولذا فرعون وجنوده من الغرق). قرآني	تمني زكريا لاختراع أحدث الوسائل التي تمكنه من الإمساك بكل صغيرة وكبيرة يفكر بها الإنسان أو يفعلها.	93
(المقطع للمذكور آنفا عن الماكين). قرآني ولبيوي	السياق نفسه	94
(والتين والزيتون، وطور سينين وهذا البلد الأمامي). قرآني	عنوان رسالة وصلت إلى زكريا مع أحد أتباع الزيني	99
(يا أهل مصر يقول رسول الله ﷺ: لا يستحي العالم إذا مثل صبا لا يعلم أن يقول لا أعلم.....أهل كان رسولنا يمشي على هدي الفوانيس؟ وفي رحلتي الصيف والشتاء إلى الشام واليمن هل أنسي طريقة بفوانيس صنعها بشر). لبيوي وقرآني	حجج للخطباء والوعاظ في التثديد بأمر الفوانيس وإبطالها.	110
(ادع إلى ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن، إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله، وهو أعلم بالمعصية). قرآني	مطلع رسالة الزيني إلى زكريا	151

رقم الصفحة	سياقات ورودها	الانقباسات والتضمينات
صفحة نفسها	للسياق نفسه	(من أرضى الله بسخط الناس كفاه الله شرهم ومن أرضى الناس بسخط الله وكاف الله الله اليهم) نبوي
160	الحديث عن ولادة عمرو بن العدوى بوصفها شخصية رامزة إلى النفس الثالثة التي يحملها ولداها.	(بأي أرض تموت) قرآني
212	مونولوج سعيد الجهنني وهو يستمع لخطبة للزني	(تضع في أذنيه الكلمات، يصفي إلى أصوات العرس، ليلة أن ذبح نبحا ولم يفقده جبريل عليه السلام). قرآني
223	مطلع حديث زكريا في وحدة الاجتماع	(الانقباسان القرآني والنبوي اللوردان في المقطع الذي استشهدنا به).
242	الخطر الذي طرق ذهن أبي السعود قبيل وصول نبأ الهزيمة واجتياح المسافر العثمانية للبلاد	(في مكان مجهول لا تطرقه دابة، يجتمع سيدنا الخضر وسيدنا إلياس ليلقيا نظرة على بلاد يأجوج ومأجوج، حتى لا يكسروا السد، ويفرقوا العالم). قرآني
245	مقدمة الخبر الذي نقل مصيبة الهزيمة	(وهو يوم نحن مستمر). قرآني
259	خاتمة النداء الخاص بإعلان الجهاد	(وما النصر إلا من عند الله). قرآني

الافتباسات والتضمينات	سياقات ورودها	رقم الصفحة
(أتى الزمان الذي لا يعرف فيه الابن أباه، يسأل الاخ عن أخيه فينكره حتى لو جاوره وقفا، أتى اليوم الذي ترمي فيه كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى، في الهواء خمدة، أي القارعة ، وما أدراك ما القارعة ؟ في الهواء زمّة، أهو الدخان الذي يظهر قبل قيام الساعة). قرآني ونبوي	استبطان الصورة الذهنية عند الجهنني بعد اجتياح الجنود العثمانيين أرض مصر	271
(لينفخ في الصور النفخة الأولى والثانية والثالثة، تقبض الارواح). قرآني	للسياق نفسه :	272

ب- التناص التاريخي :

أحياناً ينتخب الكاتب من سجل ذكركه الثقافية المخزونة بعضاً من النصوص التي تحكي أحداثاً تاريخية، تلتقي مجريات واقعها في إضاءة معبرة مع بعض أحداث نصه الراهن؛ ويتخذ التناص صورة هذه المرجعية المستدعية للماضي سواء أكان بعيداً أم قريباً، لأجل تكثيف المعنى، واغتناء الفكرة، وخلق الشاهد المعزز لظروف أحداثها وطبيعة مشاهداتها المتنوعة من جانب محدد للتعريف، يقصد ((بالتناص التاريخي، تدخل نصوص تاريخية مختارة ومنقاة مع النص الأصلي للرواية، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً)).⁽⁶⁹⁹⁾

(699) التناص التاريخي والديني (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية روبا لهاتم غرابية)، أحمد الزهبي، أبحاث اليرموك، مج13، ع1، ص177 / 1995.

ومن أبرز النماذج على هذا النوع، الالتصاق المبني على أساس العلاقة مع النزعة الصوفية لدى بعض شخصيات الرواية الملتبسين ثوبها، والمتجمدة - كما أشرنا سابقاً - بأبي السعود وتلميذه الجيهني. إذ نرى الشيخ عندما يملؤه الحزن وينهال عليه الوجد، يستنكر من التاريخ الأموي واقعة كربلاء الأليمة ويناجي آل البيت الكرام، وعند هذه النقطة يلتقي معه الجيهني حين يغالبه الأسى، فيسترسل - على نهج معلمه - قائلاً: ((لا بهم، لو نبخوا لبنة بين يديه، ولو، لو منعوا الماء عنه، لو أخذوا الرأس وعبثوا بالشفنتين، ولو سبقه الحسين إلى احتفال شرف العذاب))⁽⁷⁰⁰⁾.

إذ يأتي استدعاء هذا المشهد التاريخي في خضم مكابداته النفسية الطامحة إلى تحقيق مصلحة البلاد والوقوف بوجه زمرة الشر الحاكمة، غير آبه بالعواقب التي ستلحقه جراء ذلك مع تيقنه من حصولها، ولأنه كان متحمساً بقرب أمر وقوعه تحت قبضة تحض ما يفكر به، أخذت روعة السارحة في آفاق عالم آخر تعتبر بواقعة ما تعرض له الحسين (رضي الله عنه) من فاجعة مريرة، ليزيد ذلك من رباطة جأشه وقوة إصرار عزيمته التي مهما بلغت عقباها فلن تبرح أشد قسوة من ذلك العذاب الذي سجله التاريخ في أروع صفحاته.

ثم نلاحظ تناسقاً تاريخياً آخر يقف عند حدود الحكم المودي بحياة علم بارز من أعلام المتصوفة. إنه ((الحسين بن منصور الحلاج، الرجال والنساء يرمونه بالأوحال، اللسان للشهيد لا يكف، أنا الحق، أنا الحق، نعلو اليد الغليظة، ساعدها مغطى بالجلد المرصع بفصوص الحديد، يهوي السوط فوق الجسد النحيل...، قطع زراعي الحسين ورجليه، الابتسامة فوق شفتي العابد الزاهد... مال المشفر الحامي ليجتز الليمان، في الليل انتثر رماد البدن المحروق فوق دجلة، أما للرأس

* ينظر: المقطع المذكور في الفصل الثاني / ص 141 وفي الرواية / ص 45
(700) الزيني بركات / 213 .

فنفي إلى خراسان، تجمعت بغداد، أغرقت الحسين بن منصور، ما للزمان هنا إلا امتداد هذه الأيام الثقيلة النائية)). (701)

وبالنظر إلى وجوب تحقيق الانسجام بين النص المستحضر من المقروء الثقافي والمقام الذي يطرح فيه، لغةً وأسلوباً ومعنىً وفكراً، ليتم ترابط بنيانه على الصعيدين الفني والموضوعي. (702) يبدو هذا للتناص التاريخي الصوفي على صلة وشيجة مع للتناص السابق، لأن كليهما قد تعلقا بسياق تعذيب الجيهني المتوقّع، وإن كان الأول بروية وعيه هو، وهذا بروية وعي شيخه تجاه ما سيلقيه، إذ أن أسلوب السرد في كل منهما قد نص على الاستشهاد بشككين متقاربين، بل متطابقين إذا حملنا تصور للتناص في وعي الجيهني وجه المشابهة مع هيئة التعذيب نفسها المشار إليها في للتناص الخاص بحادثة مقتل الحلاج. من جانب آخر فإننا نلتصم في نقل كيفية هذه الحادثة - بحسب ما أوردها التاريخ-، (703) انزياحاً عن تضمناها معنى للتكفير المفتى بالقتل إلى إعطاء دالة (الحق) التي نادى بها الجيهني معنى رفض للخضوع أو الاستسلام للظلم والتكيد، وهو غير الذي قصده الحلاج في قوله (أنا الحق) على الرغم من وضوح امتزاج المعنيين بنفحات للعقيدة الصوفية.

أما عدد زكريا فيتعدد استحضار الوقائع التاريخية كثيراً، إذ نجده ((يذكر بعض للتواريخ الخاصة بالبصاصين، تمكن ملك للمغول - أحد أحفاد كبيرهم جنكيز خان - استطاع أن ينفذ إلى بصاصي بغداد، إنسان واحد فقط اعلى منصب نائب كبير بصاصي دولة الخلافة العباسية، وهكذا وقف على أسرار الخلافة كلها، راسل بها المغول زمناً طويلاً، حتى اجتاحتها بغداد وهم على علم

(701) المصدر نفسه / 215 .

(702) للتناص التاريخي والديني في روية رؤيا لهشم غرامية / 178 .

(703) ونظر: الكامل في التاريخ، محمد الشهابي / 5 : 6 - 6 .

بأية أرض يخطون فوقها وكان ما كان)) (704)

فقد لمّح ذكر هذا التتاص إلى وجود إشارة دلالية على الخطورة التي أحاطت أركان الدولة المصرية بسبب اعتلاء الزيني منصبه، ونفاذ معرفته إلى أدق الأسرار وأخصها، مما هو ليس بأقل من نظيره الذي أدى إلى زوال الخلافة العباسية سنة 656هـ - 1258م ، وما نتج عما أحدثته جحافل المغول من تخريب شامل هدد دماره العالم الإسلامي كله. (705)

بشكل أوضح يمكن فهم أوجه الاستدلال في هذا التتاص عبر مقاربات: الزيني مع الملك الذي اعلى منصب نائب كبير البصاصين في الدولة العباسية / علاقة الزيني بالعثمانيين ومراسلته إياهم سرّاً، وعلاقة ذلك الملك بالمغول / انهيار القاهرة الذي لا شك في أنه سيمائل انهيار بغداد.

ومن الجدير بالذكر أن ابن إياس كان قد استجلب صورة هذه الواقعة الكبيرة أيضاً في خضم ما أرتخه عن مصر بعد الهزيمة، فقال: ((وقع مثل ذلك في بغداد في فتنة هولاء، وهو المعروف بتتار، لما زحف على بغداد وخرّبها وأحرق بيوتها، وقتل الخليفة المستعصم بالله، واستمرت من بعد ذلك خراباً إلى الآن، فوقع لأهل مصر ما يقرب من ذلك)) (706)

وبملاحظة تطرق النصين للواقعة نفسها يمكن التماس طبيعة الأسلوب الروائي القائم على اللغة الفنية المفارقة للغة السرد التاريخي البحث، من حيث أن الأولى كان تتاصها رامزاً إلى تنبؤ مستيق لم تحدث واقعته بعد، والثانية كان ذكرها التتاص متسلسلاً بعد وقوعها.

(704) الزيني برككت / 149 .

(705) ينظر: العلاقات السياسية بين المماليك والمغول / 9 .

(706) بدائع الزهور / 10 : 1084 .

ج- التتصلات الأدبية:

ثمة نماذج تناسية متنوعة رأينا تدخل وجودها مع نسيج الرواية، منها ما له علاقة بالسير الشعبية، كهذا المقطع الذي ينم أسلوبه عن معلم من معالم الثقافة المصرية التراثية.

((يستمع الناس إلى الشعراء في المقاهي، يرون سيف بن ذي يزن ينشئ الأرض بحثاً عن كتاب النيل، ترتعش القلوب حبا لذات الهمة، يتابعون أخبار البرامكة مع بني العباس، أبو زيد ودياب والزنادي خليفة)). (707)

جاء استحضار هذا التناص في سياق الصراع القائم بين الزيني ونائبه، وذلك عندما خطط الأخير النيل منه واستغلال مثل هذه التجمعات في المقاهي للإخبار بوشايات نسيء إلى سمعته، وتحط من منزلتها - كما نشرنا إليه فيما سبق -.

في حين استوحت بعض السياقات من الموروث الحكائي العربي ما يزيد من نظارة أسلوب الرواية ، كالمساق الذي وجدناه مجسداً هرباً الجيهني من ضيق الواقع إلى ملاذ راحته في المتخيل. ((أي قمقم يغوص فيه هرباً من عصره، من دنياه، لا يفتح إلا في الزمن السعيد الآتي، يفتحه صياد بسيط فيخرج منه شعاعاً، يخرج منه روحاً وصفاء، يهبه الحياة، والحب للضائع، وأرويه للصياد، تضمهما الأبدية)). (708)

فتلاحظ أن الروائي هنا قد ضمن سياق سرده متعة وطرافة خيالية استوحاهما من إطار حكاية الصياد والمفريت الذي تمنى الجيهني أن يمتلك مثل قدراته السحرية لتقصي عنه الشقاء الملزم لشخصيته، وتفتح عليه أبواب المساعدة المرجوة. كما ألفنا أيضاً في مواضع سردية متعددة تدخلاً مع مجموعة من الحكم والأحوال الماثورة، هي - بجمال - :

(707) الزيني بركت / 90 .

(708) المصدر نفسه / 208 .

- (لكنه يدفع الحديث في اتجاه نشتهيه سفن زكريا). في وعي سعيد عن
صفة عمرو . ص 26 .

- (الذيران لا تهب إلا من مستصغر الثمر). في سياق عزم زكريا على
قتل نديم السلطان، كي لا يكشف سره . ص 35 .

- (قال عمرو بن العاص رضي الله عنه: " الكلام كالنواء، إن أكثرت منه
فعل، وإن أقللت منه نفع "). في توطئة زكريا للاجتماع عقب اقتباسه الحديث
النبوي. ص 223 .

- (من علمني حرفاً صرت له عبداً). في سياق محاولة استتباع السلطة
العثمانية مكان أبي السعود من خلال حوار أجرته مع سعيد بالذات نظراً لقوة
العلاقة التي تربطه به. ص 272 .

وبهذا بدت مسارات النص متفاعلة مع نصوص من نماذج عديدة، قسم منها
جاء التناس فيه متجاوراً ذكره بين صفحتين أو أكثر، والقسم الآخر جاء متتالياً
في صفحة بعينها، وثالث جاء موزعاً بشكل متناثر، وقد كان لذلك كله دور في
إثراء الرواية بمؤشرات فنية فارقتها عن نص ابن إلياس من حيث طريقة الصياغة
وجوهر التعبير المميز، مبينة في الوقت نفسه جانباً من جوانب اللغة المتداولة في
خطابات المجتمع الثقافية، الرسمية منها وغير الرسمية.

ثانياً: اللهجة العامية:

لعبارات الكلام الشائع وألفاظه بين طبقات المجتمع المصري نصيب في
الرواية يستحق الذكر؛ ذلك انه من المؤشرات الثقافية الخاصة التي تجعلنا نسلّم
بأن أفراد البيئة الشعبية يخضعون في مجموعهم لنظام لساني مطرد يألّفون
للتواصل به فيما بينهم. لكن يبقى هذا النظام قاصراً عما توفره الفصحى من

إمكانات واسعة، وقدرات تعبيرية غنية،⁽⁷⁰⁹⁾ يستطيع المتكلم أو الباحث استخدامها خارج نطاق مجتمعه أيضاً.

ويعول دعاة استخدام العامية في النص الروائي أو القصصي على حجة أن مقتضيات الواقعية التي تنتشر أحداثه تحتم أن تتطوق الشخصية بالتعبير نفسه الذي تتكلم به في حياتها اليومية،⁽⁷¹⁰⁾ لتبدو كأنها على طبيعة متميزة بغير تكلف - لمواضع الكلام الخاص بالمحيط الذي تعيش فيه. فمثلاً نجد عبارة (يا نهار الفل) التي يستخدمها عامة المصريين، والتي لمحنا وجودها في الرواية،⁽⁷¹¹⁾ دالة على استقبال الطرف الآخر بابتسامة ورحابة صدر ومودة فائقة.

ثم نماذج أخرى نراها تتخلل لغة الحوار الفصيحة بين الشخصيات، كما في هذا المقطع الذي تناوبت فيه ردود الأفعال على عمرو بن العدى عقب انتضاح ما آل إليه مصير سعيد بفعل تجسسه عليه ونقله الأخبار عنه بخاصة، وعن الناس بعامه، ((صاح الشيخ صلاح الصعيدي: امش يخرّب بيتك كما خربت بيوت الناس، نقيم للشيخ بهاء الحق، خلع مركوبه، منعه الشيخ حمزة "أذيتنا وعددت أنفاسنا ونفقات سكاننا وحركاتنا"، "ذنب للشيخ سعيد في رقبته").⁽⁷¹²⁾

وربما يوافقني من يقرأ هذه العبارات بأنها تشتمل على تعبيرات متموجة بين (العامي) المستخدم في مقام الشتم والتوبيخ (امش يخرّب بيتك)، والتالي بعده (الفصيح)، ثم العبارة الأخيرة التي لو قرئت على حسب ما ينطق به المصريون، وذلك بتحويل القاف في كلمة (رقتك) ألفاً مهموزة مع تلاعب في تشكيل الحركة لتبين احتمال لفظها على الوجهين.

(709) ينظر: سحر السرد (دراسات في الرواية والقصة والقصّة الشعرية)، فائق مصطفى / 22 - 23

ونظريات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف / 119 .

(710) ينظر: سحر السرد / 15 .

(711) ينظر: الزيني بركات / 117 .

(712) الزيني بركات / 248 .

وعديدة هي المقاطع التي احتوت تعبيرات وألفاظ أخرى خاصة باللهجة المصرية مثل (يا خراب اسود، أنستنا يا شيخ ، أيوه، أنت بتاعنا، طيب...)، مما يوضح هوية النص المنتمية لغته إلى نظام هذه الثقافة بالذات، بغض النظر عن تراثية موضوعه.

الخاتمة

بعد الانتهاء من الوقوف على التفاصيل التي احتوتها سيميائية أركان رواية (الزيني بركات) نصل إلى النتائج الآتية:

• تقع هذه الرواية ضمن النصوص التجريبية التي قامت على أسس التجدد والانطلاق في استلهاهم معطيات الواقع المصري الحديث بطريقة منفردة تنحو إلى الانغماس في تجليات التاريخ القديم لغرض الترميز به إلى الحاضر، وذلك بناءً على المبدأ الذي التزمه جيل الستينيات من ضرورة تدارك الأزمة التي طالت الأمة عقب النكسة الحزيرية.

وقد شمل التجريب في هذه الرواية الجانبين الشكلي والمضموني ، ففي الجانب : الأول كان هناك استخدام مميز لتقنيات شكلية عديدة منها الخروج من الرتبة الزمنية ، والتأرجح بين مسارات الماضي والحاضر والمستقبل ، ثم تعددية الرواة ، واللجوء إلى أسلوب المذكرات ، واحتواء أدب الرحلة من خلال مشاهدات شخصية الراوي البندي الوهمية ، وكذلك اعتماد تقنية تيار الوعي من خلال الراوي العليم بكل شيء ، وقيام السرد على البنية الوثائقية المستوحاة من التراث المصري القديم ، فضلاً عن تجاوز حدود الواقع بدخوله مع ما ينتمي إلى السحر والخرافة والعجائبية الممايزة لأجواء التصوف التي ألفناها متأثرة بين السياقات .

أما فيما يخص الجانب المضموني فقد اتضحت نزعة للكاتب العميقة إلى الماضي لأجل تصوير مجريات عصره الحديث ، وانتقاداً لزولجية السلطة والصراعات الداخلية المتكاثرة على مقلد الحكم لاستيلاء أرقى المنازل العليا في السياسة . كما وُسِّمت الرواية من خلال بعض الشخصيات - بطابع قومي ناشد إلى رصد مأساة الشعوب وتعميق الرؤية الواقعية التي ما فتئ الحاضر يكرر صور مظالمها البالية في ضوء استقراء علاقة الحاكم بالمحكوم ، وهذا الأمر - بدوره - جعل النص قابلاً للتوليد والافتتاح الدلالي على طرح الموضوعات

والقضايا المعاصرة برؤية أحداث الماضي ووقائعه الكبرى.

- من منطلق ما تقوم عليه النظرية السيميائية من علاقات للتلاحم والترابط بين (الدال والمدلول) في وحدة تجمعهما معاً، وجدنا أغلب تلك العلاقات كانت محكومة بعامل السببية والعرف على حسب ما تشير إليه من موضوعات ثيمية.
- اتاحت كثرة تفسير الأفكار وتنوع الأشكال التقنية المستخدمة في الرواية فرصة انفتاح قراءتنا السيميائية لطبيعة العلامات الواردة فيها على اعتماد مصادر متعددة اصطفيناها من مجالات معرفية شتى (تاريخ ، دين ، سياسة ، اجتماع ، زراعة)، إلى غير ذلك مما استوجبه كوكبة النصوص التي استحضرها الغيطاني في روايته، ولا سيما ما ينتمي منها للمنظومة التاريخية بعامة وللمجال الديني بخاصة.

• وضع عنوان الرواية باسم الشخصية الرئيسية فيها (الزيني بركات) كان أمارة بارزة ، أحال الكاتب عبر لاهنتها الموضوعية على الغلاف إلى أهمية هذه الشخصية ودورها البطولي في قيام محور الأحداث عليها منذ أول عتبة من عتبات النص.

• أغلب شخصيات الطبقة السياسية هي من النماذج المرجعية التي التمسنا وجودها الحقيقي في كتاب بذائع الزهور، وقد جاءت معظم صفاتها الأساسية في النص موافقة لما عُرِفَتْ به في العالم الواقع خارج حدوده.

• كان لإشارات الإيماءة والحركات الجسدية دور كبير في إيصال المعاني المشفرة عبرها، وذلك بوصفها وسيلة من وسائل الإبلاغ التي من الممكن أن تُشحن أوضاعها الشكلية المتنوعة بحمولة دلالية قابلة للتأويل.

وكذلك بالنسبة للعلامات البصرية والسمعية والنوقية والشمية مما يندرج تحت مسمى العلامات غير اللسانية، فقد رأينا استخدامها حاضراً في أكثر من موضع في النص.

• أسهمت كثرة التشبيهات البلاغية في اغناء تصوير بعض الشخصيات الخيرة منها والشريرة ؛ وذلك توضيحاً لمعالمها الرئيسية وتبياناً لجل صفاتها المميزة من أجل تقريب صورتها إلى الأذهان.

• ركز الكاتب على شخصية (سعد الجهيني) بصورة كبيرة ، بحيث لم نكد نر خلو معظم مسارات سرده منها؛ لأنها - أولاً- من الشخصيات التي تقف إلى جانب الراوي العليم في الإشارة إلى ذات الكاتب، وللاحتفاء بما تحمله - ثانياً- من بعد قومي وحس وطني معول عليه جانب الرؤية العميقة لأزمة الشعب العربي (المصري) وهمومه وتطلعاته. مما جعلنا لم نستطع إقصاء الحديث عنها في فصول البحث بمجملة.

• إن انتقاء التسميات والألقاب التي حملتها شخصيات الرواية كان أغلبها متناقضاً مع مدلولات خصائصها وسماتها الجوهرية، مما عزز من فكرة التضليل المشوه للحقائق المخفية من ورائها، والذي كان غموضه في البداية حافزاً لمتابعة الأحداث بنهم الرغبة والتشوق للوصول إلى نهايتها.

• بدا تقسيم الرواية على عدة سرائق ومقطعات بدلاً من طريقة الفصول المعمودة أكثر جذباً ولفاتاً لنظر القارئ من الناحية الشكلية، وأدعى للوقوف على مؤشرات سبب اختيار هذا النهج مع طبيعة الأحداث التي قام عليها السرد من الناحية المضمونية.

• لم يكن الامتداد الطولي لعدد صفحات كل سراق أو مقطف شرطاً أساسياً في تحديد مدى أهميته أو درجة اكتنازه بنسبة كبيرة من الدلالة، فقد رأينا ان ثمة مساحات طويلة قصيرة للغاية بل تكاد تكون معدومة لكنها مكتزة دلاليًا.

• كان لتقنية المشهد حضور طاغ على وحدات النص الكبرى منها والصغرى على سواء، وذلك قياساً بغيرها من التقنيات.

كما رأينا تجاذب اتجاه الحركة السردية بين تقنيتي الاستباق والاسترجاع بشكل

كبير؛ مما عُد دليلاً ملتصقاً على شدة تلاعب الكاتب بالزمنة وخروجه من نطاق
التتابع السردى في حوليات ابن ياس.

- اتضح أن الاستخدام المكثف للنمط الروي الموضوعية الغالبة على وحدات
النص مرده أمران هما: أن المراتبات التي سرد أحداثها الراوي للعليم كانت
أوسع مساحة بكثير من مقتطفات الراوي (الرحالة) المشاهد للأحداث، إذ إن
الفرق شاسع بين هذه وتلك وأكثر مما يقارب حدود ثلاثة أرباع من مساحة النص
الكلية للرواية .

الأمر الثاني: أن مدلولات هذه الرواية قد ساعدت في فك شفرات أغلب
المواقف الملزمة غرايتها لشخصية الزيني - بالذات - مما كان مستغلقاً فهمه
على الفئة الشعبية وشخصيات الرواية بشكل عام، ولاسيما أنكاها وأشدها تعاملًا
واحتماكاً معه (زكريا) وأبرزها وعيا وإدراكا بمجريات الأمور (الجهيني).

ولا يغفل من منطقية استخدام هذا النمط من الرواية في الاطلاع على الأسرار
المتعلقة بإنشائات التجربة الصوفية التي أفضت أجواء الرواية بمجاوزة حدود
المعقول عبر ما يتيح قيس الإلهام والكشف الروحاني من تجليات عجيبة.

- اختلط المونولوج الداخلي المباشر بالمونولوج غير المباشر، مع وضوح
الميل كثيرا إلى النمط الأخير، وارتباطه بالذكريات وبالأحداث الماضية.

- بناءً على ما تقدم كان السرد بضمير الغائب (هو) أكثر جدا من نظيره
بضمير المتكلم (أنا)، على أساس كون الأول غالبا ما يستخدم لطبع السرد بطابع
الرواية المخترقة للحولجز.

- كانت بعض الأمكنة أساسيات رئيسة لوقوع الأحداث فيها بخاصة (المقهى)
الذي عُد باحة للترصد والتجسس على الآخرين ، و(السجن) الذي امتلأ بمظاهر
الظلم والتكوير المعادي للإنسانية.

- لم يقتصر توزيع الأمكنة في الرواية على شكل ثنائيات ضدية فحسب -

وإن كانت هي الأساس في تقسيم مباحث الفصل الثالث - ؛ بل باستخدام غيرها من الآليات أيضاً، كآلية الاشتغال وآلية التجاور التي كانت ملازمة لأمكنة العبور بخاصة؛ مع ملاحظة امتزاج عملية المرد بالوقفة الوصفية التي نأت عن الإسهاب في إيراد تفاصيل معظم الأمكنة الواردة.

• على صعيد المعنى، اشتغلت آليات تقديم المكان على تكريس جملة من القضايا التي حاول الكاتب طرحها في المستويات العميقة للنص ، أبرزها :

- طبيعة العلاقة المعادية بين رجال الدولة وقبائل الشعب الراضخة لسياسة التخويف والرعب والجشع والاستغلال الملتمس لمعانة الفرد العربي من حالات الفقر والعوز المادي.

- تواتر هذه العلاقة وتفاقم تولدها المستمر على مر الأزمنة.

- التناقض بين مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسة المترفة وبين مظاهر الانقراض منها باستلاب الحريات وتقييد الأفكار من الجهات جميعها.

- التركيز على أمر الهزيمة وأثر مأساة الوقوع تحت هيمنة الاحتلال الأجنبي.

- الاعتزاز بالوطن وبالعلاقة انتماء للفرد إليه.

• إن فهم العلامات التي تحتويها سيمياء البنية الثقافية ارتبط ارتباطاً وثيقاً بفهم النسق التواصلّي العام للمجتمع المصري، وتدلولية الخطاب المرهون بطبيعة التلقي والإرسال فيه.

• يتعين الوصول إلى جوهر مدلولات أي ثقافة بتبناها للنص الروائي بقية النظر إلى طبيعة المرجع الخارجي المعتمد في تبيان نظام العصر الذي تنتمي أحداً إليه.

• إن توثيق المشاهد التاريخية التي لصطفاها الغيطاني من حويلات ابن إلياس في كتابه (بدائع الزهور) لم يخرج الرواية من نطاق الحفاظ على خصائصها الفنية ؛ نظراً لما تضمنته من جوانب تخيلية جمة في مستويات بناء

أحداثها.

• استطاع الكاتب من خلال الاعتماد على الوثائق إعطاء صورة واضحة عن المدونات الرسمية لدولة المماليك في القرن السادس عشر الميلادي، منها ما تعلق بمحطات الإعلام المذاع ، ومنها ما تعلق بالخطاب السري المتداول بين مفاصل السلطة.

• الى جانب اللسانيات سجلت البنية الثقافية للرواية عبر معلمي الأزياء وطبيعة التقاليد السائدة آنذاك علامات غير لسانية، خاضعة للعرف بالدرجة الأولى.

• أدى تعدد الألوان المستخدمة في حياة تصميم الأزياء دوراً كبيراً في فهم وتحليل علاقتها بمرتبتها.

• تقانة اللغة التي اعتمدها الكاتب فنياً هي تداخل سياقات روايته مع مجموعة متنوعة من النصوص عبر استعمال آلية (التناص) بوصفه مصطلحاً سيميائياً يفرض الانتقال من داخل النص إلى خارجه، وبحكم ما يتيح هذا المصطلح من الانفتاح على عدة مجالات معرفية.

• ثمة تناصان يحكمان أسلوب البناء ، تناص رئيس محيل إلى ثقافة العصر المملوكي في كتاب بدائع الزهور ، وتناص فرعي مندرج ضمنه.

• كثرة ورود الاقتباسات والتضمينات الدينية قائمة على أساس قصدي واع ومنظم من لدن الكاتب؛ مما تعول عليه طبيعة نشأته وتأثره بقراءاته الواسعة في هذا المجال، ثم عملاً على زيادة نمية الترميز والتستر بغطاء الدين الملاحظ تخيم نهجه في الأوساط السياسية التي تشير إليها الرواية.

• وأخيراً رصدت دراستنا السيميائية مؤشراً ثقافياً تبينت من خلاله خصوصية لغة الرواية من خلال استعمال كاتبها مجموعة من عبارات اللهجة المصرية الدارجة.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

❏ القرآن الكريم

❏ آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي ، عبد اللطيف محفوظ ، الدار العربية للعلوم - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .

❏ الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، مارسيلو بانكال ، ت: حميد لحدادي وآخرون ، الدار البيضاء ، 1987 .

❏ الاتجاه الواقعي في الرواية المغربية ، عمر الطالب ، دار العودة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1971 .

❏ الأحكام العامة في قانون العقوبات، ماهر شويش الدرة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل - كلية للتربية ، 1990 .

❏ الأدب الكبير والأدب الصغير، ابن المقفع ، دار بيروت - بيروت ، 1960 .

❏ الأدب والدلالة ، تودوروف، ت: محمد نديم خشفة، مركز الألفاء الحضاري - حلب، الطبعة الأولى ، 1996 .

❏ الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، الطبعة للثلاثاء، (د.ت).

❏ أسماء للناس، معانيها وأسباب التسمية بها ، عباس كاظم مراد، دار الحرية - بغداد 1984

❏ أسماء ومسميات من تاريخ مصر - القاهرة ، محمد كمال السيد ، الهيئة المصرية للعلمة - القاهرة ، (د.ت).

❏ الأسماء ومعانيها ، وليد ناصيف، دار الكتاب العربي - دمشق، الطبعة الأولى 1988.

❏ الإشارات في علم العبارات ، خليل بن شاهين الظاهري، دار الفكر - بيروت، (د.ت) .

❏ الإشاعة لأشراط الساعة ، محمد بن رسول الحسيني، دار ابن حزم، الطبعة الأولى 2003 .

❏ الاشراف قانصوه الغوري، محمود رزق سليم ، مكتبة مصر - القاهرة ، (د.ت).

❏ أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت: يوسف حلاق ، وزارة الثقافة - دمشق ، 1990 .

❏ إشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية - بغداد، الطبعة الأولى ، 1986 .

❏ أطراف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) ، نعيم الوافي ، منشورات

- اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، الطبعة الأولى ، 1997 .
- الاعلام الأعجمية في القرآن (تعريف وبيان) ، صلاح عبد الفتاح الخالدي ، دار القلم - دمشق ، الطبعة الأولى ، 2006 .
- ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) ، د.عبد الملك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، الطبعة الأولى ، 1989 .
- الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية ، تحقيق: فاروق حسن الترك ، دار ابن حزم ، الطبعة الأولى ، 2002 .
- إنتاج نباتات الزينة ، أبو دهب محمد أبو دهب ، دار المريخ - الرياض ، 1992 .
- الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي للقديم) ، هيثم مسرحان ، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .
- أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة (مدخل الى السيميوطيقا - مقالات ودراسات مترجمة) ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار إلياس المصرية - القاهرة ، الطبعة الأولى ، .
- انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، شكري عزيز ماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1978 .
- افتتاح النص الروائي، سعيد قطيبي ، المركز الثقافي العربي- بيروت ، الطبعة الأولى، 1989 .
- باتوراما الرواية العربية الحديثة ، سيد حامد النساج، دار المعارف - القاهرة، 1980 .
- البحرية في عصر سلاطين المماليك ، إبراهيم حسن سعيد ، دار المعارف - القاهرة، 1983 .
- بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس ، منشورات عويدات- بيروت ، الطبعة الثانية .
- بدائع الزهور في وقائع الدهور ، محمد بن أحمد بن إلياس الحنفلي ، دار الشعب - القاهرة ، 1961 . - الطبعة الثانية ، تحقيق: محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، 1982 . - الطبعة الثالثة ، 1984 .
- البداية في النص الروائي ، صندوق نور الدين ، دار الحوار- سورية ، الطبعة الأولى، 1994 .

- ❏ البرهان المؤيد ، أحمد الرفاعي ، دار احياء للتراث العربي - بغداد ، 1984 .
- ❏ بلاغة الخطب وعلم النص ، صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، 1992 .
- ❏ بناء الرواية ، ادوين موير ، ت : إبراهيم الصيرفي ، مراجعة: عبد القادر القسط ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الجيل للطباعة ، 1965 .
- ❏ بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم ، دار التنوير - بيروت ، للطبعة الأولى ، 1985 .
- ❏ بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994)، مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
- ❏ البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، 1994 .
- ❏ البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة) ، عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، للطبعة الأولى ، 1988 .
- ❏ بنية الشكل الروائي ، حسن بھراوي، المركز الثقافي - بيروت، للطبعة الأولى ، 1990 .
- ❏ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، حميد محمد لحداني ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الثانية ، 1993 .
- ❏ البنية والدلالة في مجموعة حيدر. حيدر للتقصصية (الوعول) ، عبد الفتاح إبراهيم ، الدار التونسية ، 1986 .
- ❏ البنيوية في الأدب ، روبرت شولز ، ت: حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الطبعة السابعة ، 1977 .
- ❏ البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ت: مجيد الماشطة ، مراجعة ، ناصر حلاوي دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، الطبعة الأولى ، 1986 .
- ❏ تاج العروس ، محمد مرتضى الصبلي الزبيدي ، تحقيق: مجموعة من المحققين ، دار الهداية، (د.ت) .
- ❏ التاريخ الحديث والمعاصر للوطن العربي ، محمد الأدهمي وآخرون ، مطابع للمستور - العراق ، الطبعة السابعة عشرة ، 1999 .
- ❏ تاريخ الدولة العثمانية الطبة ، إبراهيم بك حليم ، مؤسسة لمختار للنشر والتوزيع ، الطبعة

الأولى ، 2004 .

تاريخ مصر إلى الفتح العثماني ، عمر الاسكندري ، مكتبة مدبولي - القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1996 .

تاريخ المغول والمماليك (من القرن السابع الهجري حتى القرن الثالث عشر الهجري) ، احمد عودات وآخرون ، دار الكندي - إربد ، 1990 .

تحليل الخطاب الروائي (للمن - السرد - للتبثير) ، سميد يقطين ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1989 .

التحليل السيميائي للخطاب السردى ، نماذج تطبيقية (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة ، وكليلة ودمنة) ، عبد الحميد بورايو ، منشورات مخبر دار الغرب للنشر والتوزيع - وهران ، 2003 .

تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد والشعر) ، عبدالله إبراهيم وصالح هويدي ، دار للكتاب الجديد المتحدة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1998 .

التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوربية ، علياء شكري ، دار الجيل - مصر ، الطبعة الأولى ، 1979 .

الثقافة وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة) ، مجموعة باحثين ، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ، الطبعة الثانية ، 1987 .

التصوف (قراءة في المصطلح والمعتقد والسلوك) ، عبود عبد الله العسكري ، دار النمير - دمشق ، الطبعة الأولى ، 2006 .

تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية ، فتحي سلامة ، دار الفكر العربي - القاهرة ، 1980 .

التعرف لمذهب أهل التصوف ، أبو بكر محمد الكلاباذي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، (د.ت).

تفسير البقرى (معالم التنزيل) ، أبو محمد الحسين بن مسعود البقرى ، تحقيق: خالد عبد الرحمن العك ، دار المعرفة - بيروت ، (د.ت) .

تفسير السمرقندي المسمى بحر العلوم ، نصر بن محمد بن أحمد أبو الليث السمرقندي ، تحقيق: محمود مطرجي ، دار الفكر - بيروت ، (د.ت).

تفسير القرآن العظيم ، إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي أبو الفداء ، دار الفكر - بيروت ، 1401هـ .

التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ، فخر الدين محمد بن عمر التميمي الرازي الشافعي ، دار

- الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000 .
- ❏ تفسير مقاتل ، أبو الحسن مقاتل بن سليمان بن بشير الأزدي بالولاء البلخي، تحقيق: أحمد فريد ، دار للكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2003 .
- ❏ تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، يمنى العيد ، دار للفارابي - بيروت، الطبعة الأولى ، 1990 .
- ❏ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر - اللاذقية ، الطبعة الأولى ، 1997 .
- ❏ مظهرات التشكل السيرة الذاتية (قراءة في تجربة محمد القيسي السيرة الذاتية)، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، 2005 .
- ❏ التأثيرات المعاصرة في النقد الأدبي ، بدوي طبانة مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة، 1963
- ❏ نثار الوصي. في الرواية المعاصرة ، روبرت همفري ، ت: محمود الربيعي، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، 1975 .
- ❏ ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، سيمولود فرويد ، ت: سامي محمود علي، مراجعة: مصطفى زبور ، دار المعارف - مصر ، الطبعة الثانية ، (د.ت).
- ❏ ثنائية المكان - الاغتراب في أدب الرواقصيني : يحيى الطاهر عبدالله (للطوق والاسورة وحكاية على لسان الكلب لأمونجا) ، دراسة نفس اجتماعية - نقدية مقارنة في الأمكنة المعادية ، محمد نون الصلح، دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة، 2004.
- ❏ جحا العربي (شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير)، محمد رجب النجار، ذات السلاسل ، الطبعة الثانية 1989 .
- ❏ جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ت: خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر ، الطبعة الثانية ، 1988 .
- ❏ الجديد في الحكمة ، سعد بن منصور بن كمونة ، تحقيق: حميد مرعيد الكبيسي، مطبعة جامعة بغداد - بغداد ، 1982.
- ❏ جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ، فايز الداية ، دار الفكر - دمشق، الطبعة الثانية ، 2003 .
- ❏ جماليات المكان ، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، (د.ت).

- ❏ جماليات المكان ، مجموعة مؤلفين ، دار قرطبة ، الطبعة الثانية ، 1988 .
- ❏ جماليات المكان في الرواية العربية، شاكرك النابلسي، المؤسسة العربية العامة للدراسات والنشر- بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .
- ❏ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع ، احمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الثالثة ، 2006 .
- ❏ حرب حزيران 1967، حمن مصطفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1973
- ❏ الحرب النفسية، محمد منير حجاب، دار الفجر - القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2005 .
- ❏ خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيران جينيت ، ت: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر جلي ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1997 .
- ❏ الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ت: محمد بركة ، دار الأمان للنشر والتوزيع - الرباط ، الطبعة الثانية ، 1987 .
- ❏ الخطاب والنص (المفهوم ، العلاقة ، السلطة) ، عبد الواسع الحميري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .
- ❏ الخطبة والتكبير من البيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) ، عبدالله الغداسي ، منشورات النادي الادبي الثقافي ، جدة - السعودية ، الطبعة الأولى ، 1985.
- ❏ دراسات في القصة القصيرة والرواية (1980 - 1985)، أحمد خلف وعائد خصبالك، دار الشؤون الثقافية - بغداد ، 1986 .
- ❏ درس السيميولوجيا، رولان بارط ، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الثانية ، 1986 .
- ❏ دروس في السيميائيات، حنون مبارك ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الأولى ، 1987 .
- ❏ الدلالات المقترحة (مقاربة سيميائية في لفظة العلامة) ، احمد يوسف ، المركز الثقافي العربي - المغرب ، للطبعة الأولى ، 2005 .
- ❏ دليل الناقد الأدبي (لضامة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً) ، ميجان الرويلي وسعد البازعي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الثانية ، 2000 .
- ❏ ديالكوتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية في الرؤيا والمقدس والمعجز والعقائبي، عزيز السيد جاسم ، دار النهار للنشر- بيروت ، 1982 .

- ١١١ رسم الشخصية في روايات حنا مينه ، فريال كامل سماحة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1999 .
- ١١٢ الرواية التاريخية ، جورج لوكاتش ، ت: صالح جواد الكاظم ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ، 1978 .
- ١١٣ الرواية العربية (النشأة والتحول) ، محسن جاسم الموسوي ، منشورات مكتبة التحرير - بغداد ، الطبعة الأولى ، 1986 .
- ١١٤ الرواية العربية المعاصرة (من المغامرة إلى التأسيس) ، ماجد أسد ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، 1988 .
- ١١٥ الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1992 .
- ١١٦ الرواية والمبكان (دراسة في فن الرواية العراقية) ، ياسين الناصير ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية - بغداد ، 1980 .
- ١١٧ روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، أبو الفضل شهاب الدين السبكي محمود الأوسى البغدادي ، دار إحياء التراث العربي - بيروت ، (د.ت) .
- ١١٨ الزمان والسرد ، بول ريكور ، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، راجعه عن الفرنسية: جورج زيلتي ، دار للكتاب الجديد المتحدة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2006 .
- ١١٩ الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، سعد عبد العزيز ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ، 1970 .
- ١٢٠ الزمن الروائي (جذلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزبني بركات وكتاب التجليات) ، عبد السلام الككلي ، مكتبة مدهولي - القاهرة ، 1992 .
- ١٢١ الزمن في الأدب ، هانز ميرهورف ، ت: أسد رزوق ، ترجمة : العوضي الوكيل مطابع مؤسسة سجل العرب - القاهرة ، 1972 .
- ١٢٢ الزمن والرواية ، أ.أ. مدلول ، ت: بكر عباس ، مراجعة: إحسان عباس ، دار صادر - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1997 .
- ١٢٣ الزبني بركات ، جمال الغيطاني ، دار المستقبل العربي - القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1985 .
- ١٢٤ سحر السرد (دراسات في الرواية والقصة والقصة الشعرية) ، فائق مصطفى ، مطبعة أريحا - كركوك ، 2008 .

- ❏ السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 1992 .
- ❏ السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، 2003 .
- ❏ السيادة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، أحمد بن عبد الحلیم بن تيمية، دار الكتاب العربي - القاهرة، 1951 .
- ❏ السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، فيليب لوجون، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي - بيروت، للطبعة الأولى، 1994 .
- ❏ سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، 2001
- ❏ السيمياء والتأويل، روبرت شولز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى، 1994 .
- ❏ السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، سعيد بلكراد، دار الحوار، سورية - اللاذقية، الطبعة الثانية، 2005 .
- ❏ السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجسر للعلامات)، أحمد يوسف، المركز الثقافي العربي - المغرب، الطبعة الأولى، 2005 .
- ❏ سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجى، الدار البيضاء، ط. 1987 .
- ❏ سيميائية النص السردی، عبد الهادي الفرطوسي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، المكتبة الوطنية - بغداد، 2007 .
- ❏ السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، منشورات جامعة عنابة باجي مختار - الجزائر، 1995 .
- ❏ الشخصية في ضوء التحليل النفسي، فيصل عباس، دار المسيرة - بيروت، الطبعة الأولى، 1970 .
- ❏ الشعر الصوفي حتى السؤل مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عدنان حسين العولادي، دار الرشيد للنشر - بغداد، 1979 .
- ❏ الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن قتيبة الدينوري، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم - بيروت، الطبعة الأولى، 1997 .
- ❏ الشعرية، تزيطن ثودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توفيق

- للنشر، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، 1990.
- 📖 شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي)، بسوريس أوسبنسكي، ت: سمير الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.
- 📖 شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإنوار الخراط نموذجاً)، خالد حسين، مؤسسة الإمامة الصحفية - الرياض، 2000.
- 📖 صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان، محمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي، تحقيق: شعيب الأرنؤوط البستي، مؤسسة الرسالة - بيروت، الطبعة الثانية، 1993.
- 📖 صحيح البخاري (الجامع للصحيح المختصر)، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، تحقيق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، الإمامة - بيروت، الطبعة الثالثة، 1987.
- 📖 صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي - بيروت، (د.ت.).
- 📖 صنعة الرواية، بيرسي أوبوك، ت: عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، 1981.
- 📖 الطير في حياة الحيوان للدميري، تحقيق: عزيز العلي العزي، دار الشؤون الثقافية - بغداد، الطبعة الأولى، 1986.
- 📖 عالم الرواية، رولان بورنوف وريال لوتيليه، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية - بغداد، الطبعة الأولى، 1991.
- 📖 عبد الناصر (الملف السري)، منتصر مظهر، مكتبة النافذة، الطبعة الأولى، 2003.
- 📖 عجائب الآثار في التراجم والأخبار، عبد الرحمن حرمين الجبرتي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الثانية، 1978.
- 📖 عصر الهنوية من أبي شلوس إلى فوكو، ادith كيروزيل، ت: جابر صفور، دار قرطبة للطباعة والنشر - الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986.
- 📖 عقوبة الإعدام بين الإبقاء والإلغاء، سامي سالم الحاج، دار للكتاب الجديدة المتحدة - بيروت، الطبعة الأولى، 2005.
- 📖 العقوبة في الفقه الإسلامي، أحمد قسحي بهسي، دار الراشد العربي - بيروت، الطبعة الثانية، 1983.
- 📖 العلاقات السياسية بين المماليك والمغول، فايد حماد عاشور، دار المعارف -

مصر، (د.ت) .

علم الاجتماع السياسي، إحسان محمد الحسن ، مديرية مطبعة للجامعة، العراق - الموصل ، 1984 .

علم الإشارة (السيميوولوجيا) ، بيير جيرو ، ت: منذر عياشي ، دار طلائع للدراسات والترجمة والنشر - دمشق ، 1992 .

علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة) ، عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .

علم العقاب ، محمد معروف عبدالله ، وزارة للتعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد - كلية القانون، (د.ت) .

علم اللغة العام ، فردينان دي موسير ، ت: يوثيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي ، دار أفاق عربية - بغداد ، 1985 .

علم النص ، جوليا كريستيفا ، ت: فريد الزاهي ، مراجعة: عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، لدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الأولى ، 1991 .

فتح الباري شرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي ، تحقيق: محب الدين الخطيب ، دار المعرفة - بيروت ، (د.ت).

فرديناندي موسير (أصول للسمائيات الحديثة وعلم العلامات) ، جوناثان كلر، ت: عز الدين اسماعيل ، المكتبة الأكاديمية - القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2000 .

للغضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية - بغداد ، الطبعة الأولى ، 2001 .

لغضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكويينية في أدب نبيل سليمان) ، محمد عزام ، دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية ، الطبعة الأولى ، 1996 .

فن القصة، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة - بيروت ، الطبعة الخامسة ، 1966 .

فن التصبسي في الأدب العراقي الحديث ، صبر محمد الطالب ، مكتبة الاندلس - بغداد ، 1971 .

في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تودوروف وبارث ولبرتو إكسو ومارك أنجنو، ت: أحمد المنبلي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، الطبعة الأولى ، 1987 .

في الجوهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ ، عبد الرحمن ياغي ،

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، 1981 .
- ❏ في الخطاب السردي (نظرية غريمانس) ، محمد الناصر العجيمي ، الدار العربية للكتاب - تونس ، 1993 .
- ❏ في الرواية العربية المعاصرة ، فاطمة موسى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1997 .
- ❏ في السرد ، عبد الوهاب الازريق ، دار محمد علي الحامي ، صفاء - تونس ، الطبعة الأولى ، 1998 .
- ❏ في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، محمد مفتاح ، الدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الأولى ، 1982 .
- ❏ في نظرية الأدب ، شكري عزيز ماضي ، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ، 1985 .
- ❏ في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبدالمك مرتاض ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، 1998 .
- ❏ في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، 2007 .
- ❏ قال الراوي (البنات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعد يقطين ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1997 .
- ❏ قاموس العادات والتقاليد والتعبير المصرية، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1953 .
- ❏ قراءة للمسرحية ، رونالد هيمان ، ت: مدحي للدوري ، مراجعة: سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، 1995 .
- ❏ تضارب الرواية الحديثة ، جان ريكاردو، ت: صباح الجبيل ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ، 1977 .
- ❏ التكميل في التاريخ ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني ، تحقيق: عبد الله القاضي دار الكتب العلمية - بيروت الطبعة الثانية، 1415هـ .
- ❏ لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور الأفرقي المصري ، دار صادر - بيروت ، الطبعة الأولى ، (د.ت.).
- ❏ اللغة واللون ، أحمد مختار عمر ، عالم الكتب - القاهرة ، (د.ت.).

- ❏ ما هو التصوف ، أمين علاء الدين النقشبندي ، الدار العربية - بغداد ، 1988
- ❏ ما هي السميولوجيا ، برنار توسان، ت: محمد نظيف ، أفريقيا الشرق - المغرب ، الطبعة الثانية ، 2000 .
- ❏ المتخيل المردي (مقاربة نقدية في التناص والروى والدلالة) ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 .
- ❏ مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الكتاب العربي- بيروت، (د.ت).
- ❏ مدخل إلى التحليل البنوي للتصوف ، دليلا مرسللي وكريستيان عاشور وزينب بن بوعلي ونجاة خده وهوبا ثابتة ، دار الحداثة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .
- ❏ مدخل إلى السيميائية المردية والخطابية ، جوزيف كورتيس ، ت: جمال حضري ، الدار العربية للعلوم - بيروت ، الطبعة الأولى، 2007 .
- ❏ مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، 1986 .
- ❏ المدخل لدراسة الثقافون ، عيد الباقي البكري وزهير البشير ، دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل ، 1989 .
- ❏ المستطرف في كل فن مستظرف ، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبهيمي ، تحقيق: مفيد محمد قمحة ، دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الثانية ، 1986 .
- ❏ المسيح الدجال (قراءة سياسية في أصول الديانات الكبرى) ، سعيد أيوب ، دار النصر للطباعة الإسلامية ، (د.ت).
- ❏ مشكلة الحوار في الرواية العربية ، نجم عبدالله كاظم ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - لشارقة ، الطبعة الأولى ، 2004 .
- ❏ مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، أحمد إبراهيم الهواري ، دار المعارف - القاهرة ، 1979 .
- ❏ المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي - عربي) ، محمد عفاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوجمان ، الطبعة الثالثة ، 2003 .
- ❏ المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) ، نعمان بو قرة ، عالم للكتب الحديث للنشر والتوزيع - إريد ، الطبعة الأولى ، 2009 .

- ❏ **المصطلحات المفتاح لتحليل الخطاب** ، دومينيك مانغونو ، ت: محمد يحياتن ، الدار العربية للعلوم - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 .
- ❏ **معالم تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر** ، د.احمد زكريا الشلق ، الدوحة: 1996
- ❏ **معجم الأسامي** (فهرس يجمع بين دفتيه اسماء الاشخاص ويبين لكل شخص بنية اسمه اللفظية ودلالته المعنوية) ، يحيى السامي ، دار المحجة البيضاء - بيروت ، الطبعة الأولى، 2002 .
- ❏ **معجم العلوم الاجتماعية** ، إبراهيم مذكور ، الهيئة المصرية للعلمة للكتاب ، 1975 .
- ❏ **المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب** ، المستشرق الهولندي: رينهارت دوزي ، ت: أكرم فاضل ، مديرية الثقافة العلمة، (د.ت) .
- ❏ **المعجم الوسيط** ، ابراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، تحقيق: مجمع اللغة العربية ، دار الدعوة ، (د.ت).
- ❏ **معرفة الآخر** (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، عبدالله ابراهيم وسعيد الغلامي وعود غلي ، المركز الثقافي العربي- بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990 .
- ❏ **مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق** ، قحطان احمد الظاهر ، دار وائل للنشر، عمان - الأردن ، الطبعة الأولى ، 2004 .
- ❏ **مقدمة ابن خلدون** ، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، دار الأرقم بن أبي الأرقم - بيروت، (د.ت).
- ❏ **المقدمة في التصوف وحقيقته**، أبو عبد الرحمن السلمي، دار للقاسمية للطباعة، (د.ت).
- ❏ **مقدمة في السيميائية المرددية** ، رشيد بن مالك، دار القصبة للنشر - الجزائر، 2000 .
- ❏ **المكان والجسد والقصيدة** ، فاطمة عبد الله الوهيبي ، للمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الأولى ، 2005 .
- ❏ **المكان والمنظور الفني** في روايات عبد الرحمن منيف ، مرشد أحمد ، دار القلم العربي - حلب ، للطبعة الأولى ، 1998 .
- ❏ **موسوعة النحو والصرف والإعراب** ، أميل بديع يعقوب، نشرات استقلال - طهران، الطبعة الثالثة، (د.ت) .
- ❏ **موسوعة نظرية الأدب** (إضافة تاريخية على قضايا الشكل)، يا.إي. ليسبورغ وآخرون، ت: جميل نصيف التكريتي ، دار للشؤون الثقافية - بغداد ، 1986 .
- ❏ **نباتات الزينة وتنسيق الحدائق** ، جواد راضي المصري ، دار الشروق ، عمان -

الأردن ، الطبعة الأولى ، 2004 .

النباتات الطبية ، فوزي طه قطب حسين ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، 1991.

النبات والثمار، البشير عبد الرحمن عبيد مطبعة سوجيك صفافس، الطبعة الأولى، 2000.

نحو رواية جديدة ، الآن روب جرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى ، مراجعة: لويس عوض ، دار المعارف - مصر، (د.ت).

النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، بيزنار فاليط ، ت: رشيد بنجدو ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1999 .

نظريات السرد الحديثة ، والامن مارتن ، ت: حياة جلم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1998 .

نظرية الأدب ، أوستن ولارين وريديه ويليك ، ت: محي الدين صبحي ، مراجعة: حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، 1997 .

النظرية الأدبية المعاصرة برامان سلون، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس - صان ، الطبعة الأولى ، 1996 .

نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1987

نظرية السرد من وجهة النظر إلى التأثير مجموعة مؤلفين ، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، دار الخطابي ، 1989 .

نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، الطبعة الأولى ، 1987 .

نظرية المنهج الشكلي (نصوص للشكلايين الروس)، ت: إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1982 .

نظرية للنص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، حسين خمري، الدار العربية للعلوم- بيروت ، الطبعة الأولى ، 2007 .

النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكير)، إبراهيم خليل، دار المسيرة - الأردن، (د.ت)

النهائيات المفتوحة (دراسة نقدية في فن لطوان تشيكوف القصصي)، شاكرك الدالاسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ، الطبعة الثانية ، 1985 .

هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، شعيب حليفي، دار الثقافة - الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 2005 .

للوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، غيورغي غلشف ، ت: نوفل نيسوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، 1990 .

ثانياً: الدوريات:

* آليات التشكيل السردي في رواية بنات يعقوب، نضال الصالح، للكاتب العربي ، دمشق، ع 49 - 50 ، من 2000

* الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة ، مجدي وهبة ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام - الكويت ، مج 3 ، ع 3 ، من 1990.

* الاتجاه الوطني ودوره في تحليل اللغة ، يحيى احمد، عالم الفكر، وزارة الإعلام - الكويت مج 2، ع 3، من 1989 .

* أدب الرحلات ، الفصل ، دار التفصيل الثقافية - السعودية ، ع 9 ، من 1978 .

* إنز ما الزمن ؟، ريتشارد غيل، ت: خالدة حامد ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية - بغداد ع 29 ، من 2000.

* أرض السواد (ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة)، فيصل دراج ، للكرمل ، مؤسسة للكرمل الثقافية - فلسطين ، ع 64 ، من 2000 .

* الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي (نموذج الشعرية والسميائية)، المجلة العربية الثقافية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس ، عبد السلام المسدي، ع 24 ، من 1993.

* الاستهلال الروائي (ديناميكية البدايات في النص الروائي) ، ياسين النصير ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 11-12 ، من 1986 .

* الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيد، ت: بشير القمري ، آفاق المغرب ، ع 8-9 ، من 1988 .

* أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ليون سربليون، ت: ميلاء نور الدين، الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 1 ، من 2003 .

* إشكالية الزمن الروائي، صالح ولعة ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 375 ، من 2002 .

* أصول مصطلح التماس في النقد العربي القديم ، فاضل عبود ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 36 ، من 2001 .

* أطروحات حول التراث ، طراد الكبيسي ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة -

بغداد ، ع 6 ، س 1977.

* الأوان في معجم العربية، عبدالكريم خليفة ، مجمع اللغة العربية الأردني ، ع 33،
س 1987

* الإنسان والزمان ، سركون بولص ، أفكار، وزارة الثقافة ، عمان - الأردن ،
ع 10 س 1967.

* بعض عناصر شعرية النص الروائي (الأسطورة ، الزمن، الجسد) في مصرع أحلام
مريم الوديعة لواسيني الاعرج، يوسف بن جامع ، للمساملة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع 1 ،
س 1991 .

* البكاء أسبلبه وأهميته وأحكامه للقهيبة، قاسم صالح العاني، مجلة جامعة الانبار للعلوم
الإنسانية، مج 3، ع 12 ، س 2008

* بناء المشهد الروائي، ليون سمرليان ، ت: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون
الثقافة العامة - بغداد ، ع 3 ، س 1987 .

* البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، جودثان كويلر ، الأعلام ، وزارة الثقافة والإعلام -
بغداد ، ع 11، س 1986 .

* تأثير النمق الاجتماعي على الظواهر الثقافية، كريم عيد، الأعلام وزارة الثقافة والإعلام-
بغداد ، ع 2 - 3 ، س 2004 .

* تأملات ثقافية في مفهوم الشخصية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ع 329،
س 1998 .

* تأويل التأويل، جوزيف مارغوليس، ت: كوثر الجزائري، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون
الثقافية العامة - بغداد ، ع 3 ، س 1992

* التأويل واللغة والعلوم الإنسانية، هانس جادمر، أصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب -
القاهرة مج 16 ، ع 4 ، س 1998

* التثبث بالأمكنة ، مهدي بولص، الأعلام وزارة الثقافة والإعلام-بغداد ، ع 19 ، س 2002

* تجديد الحديث عن الرواية التاريخية ، عبدالله ابو هيف ، عمان ، أمانة عمان الكبرى،
ع 102 ، س 2003

* التجربة الجمالية والمكن في الرواية العربية، أسلمة غفم، الطليعة الأدبية، بغداد، ع 3، س 2002.

* التجريب - البحث عن أفق جديد - ، محسن الخفاجي، الأعلام، وزارة الثقافة والإعلام-

بغداد ، ع 4 ، من 2000 .

* التجريب القصصي (لغة خيال) ، أحمد خلف ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد
ع 4 ، من 2000

* التجريب من خلال توظيف الموروث في النص ، جاسم علسي ، الأقلام ، وزارة الثقافة
والإعلام ، ع 4 ، من 2000 .

* التجريب وجمالية المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى ، بوشوشة
ابن جمعة ، عمان ، أمانة عمان الكبرى ، ع 116 ، من 2005 .

* تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربية واليتميم لعبدالله العروي ، الطابع
الحدادي ، الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 7 ، من 1987 .

* تداخل النصوص ، هانس جورج روبرشت ، ت : الطاهر الشياخوي ورجاء سلامة ،
الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة - تونس ، ع 5 ، من 1988 .

* التناص ، عبد النبي لاصطيف ، راية مؤنثة ، جامعة مؤنثة - الأردن ، مج 2 ، ع 2 ، من 1993
* التناص - الألية للنقدية مقرب تاريخي من المناهج النقدية الحديثة ، داود سلمان ، الموقف

الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 26 ، من 2000

* التناص التاريخي والديني (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا
لهاشم غريبة) ، أحمد لزغي ، لبحث ليرموك بجامعة اليرموك - الأردن ، مج 13 ، ع 1 ، من 1995 .

* التناص في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، أحمد طعمة طهي ، عمان ، أمانة
عمان الكبرى ، ع 115 ، من 2005 .

* التناص نظرياً وتطبيقياً ، محمد السامرائي ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة -
بغداد ، ع 36 ، من 2001

* التناص وإشارات العمل الأدبي ، بصري حافظ ، عيون المقالات ، دار قرطبة - الدار
البيضاء ، ع 2 ، من 1986 .

* الثقافة الاجتماعية ، أسماء أحمد معيكل ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ،
ع 375 ، من 2002 .

* الثنائية الحرفانية (الشكل والمضمون في الأبداع للمعاصر) ، سمير الصايغ ، الكرمل ،
مؤسسة الكرمل الثقافية - فلسطين ، ع 2 ، من 1981 .

* جدلية التناص ، جمال الخطاطي ، عيون المقالات ، دار قرطبة - الدار البيضاء ، ع 2 ، من 1986 .

- جماليات التلقي في الرواية العربية :إبراهيم السعافين، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج16، ع3، س1997 .
- حدود السرد ، جبرار جينيت:ت:بنيمى بوحماله ، أفلاق المغرب ، ع8 - 9، س1988
- حركة الشخص (في شرق المتوسط)، إبراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع27 ، س2000
- الحسبة، المجمع العلمي ، بغداد ، المجلد السادس والأربعون ، ج4 ، 1420هـ ، س1999.
- حضور للتراث والتاريخ في الكتابة الروائية، مخلوف عامر، للمساءلة ، العدد الأول، س1991
- الحقول الدلالية وإشكالية المعنى ، أحمد جواد ، للمورد ،دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ، مج30 ، ع2 ، س2002 .
- الحكاية والمتخيل (من السرد القصصي إلى الجسد في الصورة)سماهر عبد مسلم علوان ، عمان ، أمان عمان الكبرى ، ع58 ، س2000 .
- حوار مع الروائي جمال الغيطاني، حاوره: بوروي عجينة وأحمد الخديري ، الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة - تونس ، ع58 ، س1990
- حول محطة السكة الحديد لإنوار الخراط (الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية صبري حافظ ، الأعلام، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع11-12، س1986 .
- دلالات اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، عياض عبد الرحمن، المجمع العلمي ، بغداد ، الجزء الأول ، مج50 ، س2003
- دلالة الزمن في الرواية، نعم عطية ، للفصل، دار الفصيل الثقافية- السعودية، ع133 ، س1988 .
- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن مليف، محمد شوابكة، أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك- الأردن ، مج9 ، ع2 ، س1991 .
- الدلالة والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي، منقور عبد الجليل ، عمان ، أمانة عمان الكبرى، ع135 ، س2006 .
- الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني، حسين يوسف حسين ، آداب الراشدين، كلية الآداب - جامعة الموصل ، ع24 ، س1992 .

- الرواية جنساً أدبياً، عبد الملك مرتاض، الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ع11-12، س1986
- الرواية والتاريخ، طراد الكبيسي، عمان، أمانة عمان الكبرى، ع118، س2005.
- الرواية والتاريخ (طريقتان في كتابة التاريخ روائياً)، محمد القاضي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مج16، ع4، س1998.
- الرواية ومسألة الزمان، يوسف سبتي، المساملة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، س1991.
- الزمان في الفكر الديني والظمني للقديم، حسام الدين الأوسي، عالم الفكر، وزارة الإعلام - الكويت، مج8، ع2، س1977
- الزمن البيولوجي، عبد المحسن صالح، عالم الفكر، وزارة الإعلام - الكويت، مج8، ع2، س1977.
- السمات الفنية في رواية القمع العربية، نزيه أبو نضال، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ع3، س1998
- سيميائيات التواصل الاجتماعي، بيير غيرو، ت: محمد العمري، علامات، مكناس - المغرب، ع12، س1999
- السيميائيات السردية، أ.ج. غريمالس، ت: سعد بنكراد، أساق المغرب، ع8 - 9، س1988.
- سيميائية أسماء الأعلام في الوقائع الغربية، محمد العافية، الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ع6، س1990.
- سيميائية كرسيفا (مركزات نظرية في تحليلها السيميائي)، ارشد علي محمد، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ع16، س1998.
- السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، وائل بركات، جامعة دمشق، مج18، ع2، س2002.
- السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر، نجم عبد حيدر، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ع43، س2003.
- للشخصية والراوي في (لنت منذ اليوم) سمر روجي للفصل، راية مؤتة، جامعة مؤتة - الأردن، مج2، ع2، س1993.

- الصيغة والزمن في الرواية ، جورج واتسن ، ت: عباس الحويدي ، الأكلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 11- 12 ، س 1986 .
- ضمير المتكلم في الرواية العراقية ، قيس كاظم ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 30 ، س 2000 .
- السلامة والتسمية (شرح الاسم) ، للمصنف عاشور ، الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة - تونس ، ع 55 ، س 1990 .
- العلامة في بعض المصطلحات والمفاهيم لدى بيرس وفنتغشتاين ، مصطفى الكيلاني ، الأكلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 4 ، س 2001 .
- علم دلالات الألفاظ والمجتمع ، جيفري ليتش ، ت: عبد الواحد محمد ، الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 1 ، س 2004 .
- العنقاء في المتخيل العربي ، ماجد السامرائي ، عمان ، أسامة عمان الكبرى ، ع 48 ، س 1999 .
- الفضاء الروائي في الجازية والدرويش لعبد الحميد هدوقة (دراسة في المبنى والمعنى) ، الطاهر روائية ، للمصاحبة ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ع 1 ، س 1991 .
- الفضاء الروائي واشكاله ، إبراهيم جنداري ، الأكلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 5 ، س 2001 .
- في نظرية الإشارة والدلالة ، سلام كاظم الأوسي ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 40 ، س 2002 .
- لغة الجسد عبر العالم ، رمضان مهلهل سدخان ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 43 ، س 2003 .
- اللغة / الوجود / القرآن (دراسة في الفكر الصوفي) ، نصر حامد أبو زيد ، للكرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية - فلسطين ، ع 62 ، س 2000 .
- البيت والخراف المهنومة (دراسة في بلاغة القتلص الأديبي) ، شجاع العاني ، الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 17 ، س 1998 .
- الليل في الشعر الجاهلي ، جليل رشيد فالح ، آداب الرفدين ، كلية الآداب - جامعة الموصل ، ع 9 ، س 1978 .
- المؤول والعلامة والتأويل - بصند بورس - ، سعيد بنكراد ، فصول ، الهيئة المصرية

- للعمامة للكتاب - القاهرة ، مج 16 ، ع 4 ، ج 2 ، س 1998 .
- * مدخل إلى التحليل البنوي الشكلبي للسرد ، يحيى عارف الكبيسي ، الأعلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 5-6 ، س 1997 .
- * مشكلة الإبداع الروائي عند جبل السنين والسبعينيات (ندوة) فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، ع 2 ، س 1982 .
- * مشكلة التقاص في النقد الأدبي المعاصر ، محمد أدويان ، الأعلام، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 4-5-6 ، س 1995 .
- * مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحليل) ، بوطيب عبد العالي ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام - الكويت ، مج 21 ، ع 4 ، س 1993 .
- * مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، محمد خرمش ، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 9 ، س 1997 .
- * المكان في الرواية ، ياسين النصير ، لفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 8 ، س 1980 .
- * المكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي، خالد حسين، المعرفة، وزارة الثقافة - سورية ، ع 437 ، س 2000 .
- * من تجريد الواقع إلى تشكيكه (قراءة في رواية روح محبات لفؤاد قنديل كنموذج لأدب الواقعية السحرية)، أمجد ريان ، القصة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 104 ، س 2001 .
- * للمنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، إبراهيم جنداري ، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 44 ، س 2003 .
- * للنص علم النص (إشكالية التعريف) ، محمد ساري ، الأعلام ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ع 3 ، س 1998 .
- * نظرات في الرواية التاريخية ، الألق الجديد ، ع 15 ، إصدارات اللجنة الوطنية العليا - عمان ، س 2002 .
- * نظرية الأنواع البنيوية والسيمولية، توماس جي ونرعت، كاظم سعد الدين، الثقافة الأجنبية دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ع 3-4 ، س 1997 .
- * نظرية تحليل الخطاب والرواية، محمد عبد الله القواسمة ، أفكار، وزارة الثقافة ، عمان الأردن ، ع 136 ، س 1999 .

• النظرية الجمالية وتجريب الفن، ر. كاليو، ت. كوثر الجزائري، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ع3، س1986.

• هل لدينا رواية تاريخية، عبد الفتاح الحمري، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مج16، ع3، س1998.

• هوية المكان (قراءة في قصص محسن الرملي)، حسن لئنصار، للكتاب العربي، دمشق، ع49-50، س2000.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح الجامعية:

• أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (دراسة سيميائية)، محمد سالم سعد الله، رسالة ماجستير، جامعة الموصل - كلية الآداب، بإشراف: د. بشري حمدي الليستاني، 1999م.

• تأويل الذي في العرض المسرحي العراقي، حيدر جواد كاظم، أطروحة دكتوراه جامعة بابل - كلية للفنون الجميلة، بإشراف: د. عقيل جعفر مسلم الولائي، 2004م.

• للقصص في شعر العصر الأموي، بدرن عبد الحسين، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية الآداب، بإشراف: د. عمر محمد الطالب، 1996م.

• جمالية العلامة للروائية (الرواية العربية أنموذجاً)، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية التربية، بإشراف: د. إبراهيم جنداري جمعة الجميلي، 2002م.

• خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، رزان محمود أحمد إبراهيم، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا، بإشراف: د. سمير قطامي، 2001.

• عنوان القصيدة في شعر محمود درويش - دراسة سيميائية -، جاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل - كلية التربية، بإشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدارني، 2001.

رابعاً: المكتبة الإلكترونية (الانترنت):

أ- الكتب

• أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول)، كامل بلحاج، موقع اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2004، www.awni-dam.org

- ❖ **سميولوجية الشخصيات الروائية** ، فيليب هامون ، ت : سعيد بنكراد ، تقديم : عبدالفتاح كيليطو ، موقع سعيد بنكراد . saidbengrad.free.fr
- ❖ **سميولوجية الشخصيات المردية**، (رواية الشراخ والمعاصرة لحنا مينة نموذجاً) ، مجدلاوي عمان - الأردن ، الطبعة الأولى ، 2003 ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- ❖ **مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)** ، عيسى الشماس ، موقع اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2004 ، www.awu-dam.org
- ❖ **مصطلحات النقد العربي السيميائي (الاشكالية والاصول والامتداد)** ، مولاي علي بوخاتم ، موقع اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2005، www.awu-dam.org
- ❖ **مضممرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)** ، سليمان صين ، موقع اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1999 ، www.awu-dam.org.
- ❖ **النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)**، محمد عزام ، موقع اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، 2001 ، www.awu-dam.org
- ❖ **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، عدنان بن ذريل، موقع اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، 2000 ، www.awu-dam.org
- ب- المقالات والبحوث**
- ❖ **تجليات ثورة يوليو في الرواية المصرية المعاصرة (بحث في طبيعة الاستجابة الجمالية)** محمد السيد إسماعيل www.smartwebonline.com.htm
- ❖ **تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة**، شوقي بدر يوسف ، منتدى القصة العربية www.arabicstory.net
- ❖ **ثقافة التجريب في الرواية الجديدة** ، محمد خرماش ، جريدة الأسبوع الأدبي، ع1033 ، 2006 ، www.awu-dam.org.htm
- ❖ **ثوابت الهوية الثقافية وعلاقتها بالمكان**، جريدة سبتمبر ، ع1371 ، شباط 2008 ، www.26sep.net
- ❖ **جمال أحمد الخطاطي** ، ar.wikipedia.org
- ❖ **جمال الخطاطي** www.sis.gov.eg
- ❖ **جمال الخطاطي (أروائي بطل رحلاته)**، عبد العزيز المقالح ، المؤتمر نت ، نوفمبر ، 2006 www.almotamar.net

- ❖ الروائي المصري محمود عوض عبد العال ، www.alwatan.htm
- ❖ روافد- مع جمال الفيظاني، حاوره: أحمد علي الزين، 2007 www.alarabiya.net
- ❖ الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي وبنية السرد ، ميسون علي
<http://thawra.alwehda.gov.sy/-archive.asp>
- ❖ سلمى الخضراء الجيوسي في أنطولوجيا السرد العربي الحديث ، محمد حجي محمد
www.odabasham.net
- ❖ سيميائية البنية المكانية في رواية كراف الخطايا ، صلاح ولعة ، الموقف الأدبي ،
ع 447 - 448 ، س 2008 ، www.awu-dam.org.
- ❖ سيميائية المكان ، فالسح العجمي ، جريدة للرياض ، ع 14466 ، س 2008 ،
www.alriyadh.com
- ❖ في رحاب مولانا، جمال الفيظاني www.doroob.com
- ❖ للكتاب الكبير جمال الفيظاني ، صحيفة الصحافة ، ع 4873 ، 2007
alsahafa.info/news/index.php
- ❖ التجريب الروائي ، صلاح فضل ، <http://ashrynovels.blogspot.com>
- ❖ المشهد الروائي الجديد في مصر ، محمود قرني www.albadeeliraj.com.htm
- ❖ من تجربتي: الزيلي بركات، جمال الفيظاني، مقهى الثقافة العربي www.khayyat.net
- ❖ ندوة الرواية العربية.. معانات السرد تواصل فعاليتها
www.Kuwaitculture.orj.htm

ثبت المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
3	المقدمة
9	للمهيد
9	أولاً: المنهج السيميائي - أسس النشأة وتعدد الاتجاهات
12	ثانياً: الفن الروائي بين الإبداع والواقع
15	ثالثاً: ملامح للتجريب في الرواية العربية (المصرية)
28	رابعاً: الروائي جمال الغيطاني
28	- نشأته وعمله
30	- فكره وثقافته
33	- نتاجه الأدبي
35	الفصل الأول سيميائية الشخصية
37	تقديم نظري
45	المبحث الأول (طبقات انتماء الشخصية)
46	أولاً: طبقة الإدارة السياسية
49	أ- الزيني بركات متولي الحصة
59	ب- زكريا (نقيب المحاسب)
67	ج- السلطان قانصوه الغوري
71	د- الأمراء وكبار المسؤولين
73	ثانياً: الطبقة الدينية
73	أ- الشيوخ
77	ب- طلاب الأزهر
81	ثالثاً: طبقة شعبية

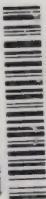
رقم الصفحة	الموضوع
85	المبحث الثاني (مكملات استقراء الشخصية)
85	أولاً: الاسم واللقب
97	ثانياً: الحوار
99	أ- الحوار الخارجي
102	ب- الحوار الداخلي
107	ثالثاً: الصراع
115	الفصل الثاني سيمائية الزمن
117	تقديم نظري
127	المبحث الأول (التمفصلات الزمنية)
141	المبحث الثاني (وحدات النص)
142	أولاً: ولاية الحسبة
142	أ- العزل
147	ب- التمييز
153	ج- العقوبة
159	ثانياً: البص
160	أ- التناقص النظامي
166	ب- الاجتماع
170	ثالثاً: الحرب
170	أ- الاستعداد العسكري
172	ب- الهزيمة
181	ج- الاحتلال
186	رابعاً: التصوف

رقم الصفحة	الموضوع
193	الفصل الثالث سيمفونية المكان
195	تقديم نظري
207	المبحث الأول (الأمكنة العامة)
208	أولاً: أمكنة العبور
216	ثانياً: أمكنة التجمع
216	أ- المقهى
220	ب- الجامع
227	ج- الميدان
229	المبحث الثاني (الأمكنة الخاصة)
230	أولاً: ثنائية البيت (الطاهر - المذنب)
234	ثانياً: ثنائية البيت (الطبة - القبو)
234	أ- بيت النائب (زكريا)
244	ب- بيت الشيخ أبي السعود
249	الفصل الرابع سيمفونية المكان
251	تقديم نظري
263	المبحث الأول (معالم ثقافت العصر)
265	أولاً: الوثائق التاريخية
265	أ- النداءات
274	ب- التقارير
278	ج- الرسائل

رقم الصفحة	الموضوع
282	د- الفتاوى
284	هـ- المراسيم
286	و- الخطب
289	ثانياً: الأرياء
296	ثالثاً: الطقوس والمعتقدات
301	المبحث الثاني (اللغة - ثقافتها وخصوصيتها الثقافية)
302	أولاً: التناص
306	أ- التناص الديني
315	ب- التناص التاريخي
319	ج- للتناص الأدبية
320	ثانياً: اللهجة العامية
323	الخاتمة
329	ثبت المصادر والمراجع
329	أولاً: الكتب
343	ثانياً: الدوريات
350	ثالثاً: الرسائل والاطاريح الجامعية
350	رابعاً: المكتبة الالكترونية (الانترنت)
353	الفهرس



Bibliotheca Alexandrina



1102099

المكتبة الجامعية الحديثة

مساكن سوتير - أمام سهراموكا كنيوباترا
عمارة (5) - مدخل 2 الأزاريطة - الإسكندرية

تليفاكس : 00203/4865277 - تليفون : 00203/4818707

E-Mail : modernoffice25@yahoo.com